This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заииси, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, иринадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.

- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.

- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.

- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга иоявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице `http://books.google.com/`

F03096

F 03096

СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ

В. В. СТАСОВА

1847—1886.

СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ ЕГО ПОРТРЕТА И СНИМКА СЪ ПОДНЕСЕННАГО ЕМУ АДРЕСА.

ТОМЪ II.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

Отд. 3. Критика художественныхъ изданій и статей.

Отд. 4. Очерки жизни и дѣятельности художниковъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 5 лин., 28.
1894.

Stasov, V.V.

СОБРАНІЕ СОЧИНЕНІЙ

В. В. СТАСОВА

1847—1886.

СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ ЕГО ПОРТРЕТА И СНИМКА СЪ ПОДНЕСЕННАГО ЕМУ АДРЕСА.

ТОМЪ II.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

Отд. 3. Критика художественныхъ изданій и статей.

Отд. 4. Очерки жизни и дѣятельности художниковъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія М. М. Стасюлевича, В. О., 5 лин., 28.
1894.

1K

N7445
S723
v.2

2177

I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

3. Критика художественныхъ изданій и статей.

1856.

О голландской живописи (по поводу статьи М. Дмитріева-Мамонова: «О фламандской живописи» въ видѣ письма къ К. С. Аксакову—въ «Русс. Бесѣдѣ» 1856, кн. I). 1

Новая драгоцѣнность въ Имп. Публичной Библіотекѣ («Imitation de Jésus Christ», напеч. Имп. Парижскою Типографіей въ 1855 г., въ л., въ числѣ 103 экз.) 7

1858.

Нѣчто о фотографическихъ изданіяхъ художественныхъ произведеній (по поводу статьи Герца: «Фотографія въ отношеніи къ исторіи искусства»—въ «Русс. Вѣстникѣ» 1858, май, кн. I. . 15

Разборъ рукописнаго сочиненія Д. А. Ровинскаго: «Обозрѣніе русс. гравированія на металлѣ и на деревѣ до 1725 г.» 27

1860.

Ученый скандалъ (по поводу сочиненія акад. Куника «О русско-византійскихъ монетахъ Ярослава I Владиміровича съ изображеніемъ Св. Георгія Побѣдоносца», и статьи Кёне объ одной изъ такихъ монетъ) 69

1861.

Разборъ сочиненія архим. Макарія «Археологическое описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ и его окрестностяхъ». 75

Коньки на крестьянскихъ крышахъ (по поводу статьи проф. Петерсена: «Die Pferdeköpfe auf den Bauernhäusern, besonders in Norddeutschland»—въ Jahrbücher für die Landeskunde der Herzogthümer Schleswig, Holstein und Hamburg», т. III) 105

1863.

Поправка къ изд. «Древности Росс. Государства», т. I (исправленіе невѣрностей въ описаніи чудотворнаго образа Богоматери въ Новгородѣ) 115

Замѣтки о женскихъ головныхъ уборахъ (Тамбовской и Калужской губ., изданныхъ по рисункамъ П. И. Севастьянова и И. И. Горностаева) 117

Объ изображеніи Св. Духа у византійцевъ (по поводу статьи гр. А. С. Уварова о монетахъ Владиміра и Ярослава въ «Извѣстіяхъ Археолог. Общества» 1863 г., вып 2) 119

Замѣчанія о миніатюрахъ Остромирова евангелія (по поводу статьи Герца въ «Лѣтописяхъ русс. литературы и древностей», кн. 5). 127

Записка, написанная вмѣстѣ съ И. И. Горностаевымъ и В. А. Прохоровымъ (по поводу статьи Г. С. Дестуниса: «Двѣ плитки съ загадочными монограммами и изображеніями»—въ «Извѣстіяхъ Археолог. Общества» 1863 г., вып. 6) 135

Великодушное негодованіе (по поводу «Замѣтки» Филимонова въ «Соврем. Лѣтописи» 1863 г., № 90, вызванный статьею И. И. Срезневскаго: «Древній византійскій ковчежецъ»—въ «Извѣстіяхъ Археолог. Общ.» 1863, т. 4) . 137

I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

3. КРИТИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХЪ ИЗДАНІЙ И СТАТЕЙ.

О ГОЛЛАНДСКОЙ ЖИВОПИСИ.

По поводу статьи г. М. Д. М. [1]) въ „Русской Бесѣдѣ“ 1856 г. (книжка I).

По выходѣ въ свѣтъ, нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, первой книжки „Русской Бесѣды“, въ которой напечатана статья г. М. Д. М. „О фламандской живописи“, я былъ убѣжденъ, что могутъ найтись многіе люди, читавшіе „Эстетику“ Гегеля и видавшіе картины голландской школы, которые сочтутъ нужнымъ отвѣчать на удивительныя мнѣнія автора той статьи о Гегелѣ и о голландской живописи; но только одинъ г. Крузе сдѣлалъ въ „Русскомъ Вѣстникѣ“ на статью г. М. Д. М. нѣсколько замѣчаній, которыя, несмотря на всю свою дѣльность, не исчерпываютъ сюжета: всѣ они обращаются къ одной только сторонѣ предмета, а именно, къ вопросу о масляной живописи; существенная же мысль статьи г. М. Д. М.—обвиненіе Гегеля въ ложномъ пониманіи голландской живописи, осталась никѣмъ не затронута, и потому я рѣшаюсь сказать нѣсколько словъ именно объ этой существенной сторонѣ статьи г. М. Д. М.

Я полагаю, что причиною всѣхъ ошибокъ г. М. Д. М. было ничто другое, какъ излишняя довѣрчивость. Статья „О фламандской живописи“ есть письмо къ г. К. С. А. [2]) и начинается такъ: „Недавно говорили мы съ вами, любезнѣйшій К. С., о разныхъ школахъ живописи, ихъ особенностяхъ и направленіи, и вы мнѣ привели мнѣніе о фламандской живописи Гегеля, который говоритъ, что эта живопись выражаетъ собою какое-то довольство и наслажденіе матеріальною жизнью, и что, вслѣдствіе своего содержанія, она не могла явиться иначе, какъ миньятюрною, потому что, изображая преимущественно природу невысокою, она оскорбляла бы эстетическое чувство человѣка, еслибъ приняла размѣры дѣйствительнаго міра. Я тогда же не соглашался съ мыслью германскаго философа, но она такъ оригинальна и, при всей своей ложности, заключаетъ въ себѣ столько истины высокой, что не вдругъ увидишь, съ которой стороны на нее напасть“.

Въ этихъ словахъ изложена задача статьи, и самая статья есть нѣчто иное, какъ „нападеніе“ на ложныя мысли Гегеля. Но здѣсь-то и повредила г. М. Д. М. излишняя довѣрчивость: прежде, чѣмъ напасть на Гегеля, слѣдовало бы прочитать подлинныя слова его, на которыя должно послѣдовать нападеніе, а не довольствоваться тѣмъ, что̀ доведется услышать въ пріятельскомъ разговорѣ про мнѣнія великаго германскаго мыслителя. Этого мало: не только слѣдовало прочитать тѣ немногія строчки Гегеля, на которыя г-ну М. Д. М. хотѣлось напасть, но еще познакомиться со многими другими страницами Гегелева сочиненія, для того, чтобъ знать, къ чему именно относятся эти обвинительныя строки, въ какой связи стоятъ съ общимъ взглядомъ Гегеля, какую роль онѣ играютъ въ общемъ изложеніи эстетической системы его. Если бы г. М. Д. М. поступилъ такъ, то статья его была бы написана инымъ тономъ.

И, во-первыхъ, самое заглавіе статьи было бы у г. М. Д. М. совсѣмъ другое. Онъ никакъ не сталъ бы говорить „о фламандской живописи“. Тщетно стали бы мы искать фламандской живописи или фламандской школы, въ томъ смыслѣ, какъ эти слова употребляетъ г. М. Д. М., во всѣхъ трехъ томахъ „Эстетики“ Гегеля: такого названія у него нѣтъ нигдѣ. Не потому, чтобъ фламандской школы не существовало на свѣтѣ: она была, есть и будетъ, столько же и на самомъ дѣлѣ, сколько и по названію; только названіе это значитъ совсѣмъ не то, что

[1]) Т.-е. г. Дмитріева Мамонова. *В. С.*

[2]) Т.-е. къ Конст. Серг. Аксакову. *В. С.*

[illegible]

[illegible] нем, при разсмотрѣніи французскихъ галлерей, задѣнетъ всѣ произведенія нидерландской живописи за сюжетъ и малыя картины. Но вѣдь за-то онъ французъ и мнѣніе его, точно также, какъ и всѣ остальныя французскія мнѣнія объ искусствѣ, не могутъ быть обязательны и руководительны для того, кто хочетъ изучать научнымъ образомъ исторію художествъ. Задача всякаго изученія не есть возможно большее смѣшеніе понятій, а, напротивъ, возможно большее различеніе ихъ, и потому-то у Гегеля никакъ нельзя встрѣтить употребленія имени фламандцевъ въ тотъ смыслъ, какъ мы его встрѣчаемъ у французовъ и у г. М. Д. М.

Во вторыхъ, г. М. Д. М. также понапрасну навязываетъ Гегелю выраженіе „миніатюрная живопись“ и „миніатюра“, котораго онъ вовсе не употреблялъ. У Гегеля рѣчь идетъ о живописи въ небольшихъ или малыхъ размѣрахъ, а вовсе не о миніатюрѣ. Это двѣ вещи совершенно разныя. Подъ миніатюрами разумѣютъ 1) живопись средневѣковую въ самыхъ крошечныхъ размѣрахъ, какую мы встрѣчаемъ преимущественно въ средневѣковыхъ рукописяхъ: этотъ родъ живописи продолжался до XVI столѣтія и въ теченіе этого столѣтія онъ вытѣсненъ изъ вошедшаго [illegible] гравюрою, 2) живопись на эмали, на [illegible] и проч., которая была въ большой [illegible] въ прошлыхъ столѣтіяхъ. Но г. М. Д. М. [illegible] миніатюру: ему [illegible]

пузскую, англійскую, всѣ итальянскія школы и т. д. Пусть г. М. Д. М. укажетъ такую школу живописи, въ которой бы не было картинъ и самыхъ большихъ, и самыхъ малыхъ размѣровъ. Онъ, вѣроятно, затруднится въ этомъ. Видно, что „любопытны" были всѣ живописцы.

Но эти сбивчивыя опредѣленія и названія ничто въ сравненіи съ той напраслиной, которая взводится на Гегеля въ нѣкоторыхъ мѣстахъ статьи г. М. Д. М. „Весело въ комнатѣ, гдѣ много фламандскихъ картинъ—говоритъ М. Д. М.: ихъ толстые, довольные, нѣсколько вакхическіе герои навѣваютъ на зрителя свое здоровье и производятъ въ немъ ту же веселость и тотъ же аппетитъ, которыми сами такъ изобилуютъ. Я думаю, что цѣлая галлерея фламандскихъ картинъ могла бы быть лѣчебницей для людей слабонервныхъ и ипохондриковъ. Если это такъ, если произведенія фламандскія наводятъ на человѣка такую благотворную, искреннюю веселость, то гдѣ то оскорбительное чувство, которое думалъ замѣтить Гегель?"

Итакъ, по мнѣнію г. М. Д. М., Гегель находилъ оскорбительнымъ для эстетическаго чувства уже не *жанристныя* картины, произведенныя въ большихъ размѣрахъ, а жанристныя картины всѣ вообще, какія бы то ни было? Г. М. Д. М. старается утвердить насъ въ этой мысли съ особенною настойчивостью, возвращается къ ней нѣсколько разъ. Онъ говоритъ далѣе: „Если Гегель не правъ въ отношеніи къ фламандцамъ, онъ правъ въ отношеніи къ искусству вообще. Разсуждая объ искусствѣ фламандцевъ, онъ только забылъ, что оно фламандское: онъ перешелъ мыслію въ общее значеніе искусства, въ его міровое, высокое понятіе, и естественно, что въ такомъ случаѣ чувство его оскорбилось". И еще въ другомъ мѣстѣ: „Исключительность фламандцевъ не должна никого смущать: нѣтъ школы неисключительной, всеобъемлющей. Всеобъемлющъ только духъ, который признаетъ всѣ явленія, всѣ школы, но которому ни одна школа не нужна. Изъ этихъ-то частныхъ исключительностей и слагается гармонія цѣлаго міра; надо только дать всему приличное мѣсто. И, такимъ образомъ, опасенія Гегеля, чтобъ міръ фламандскій не оскорбилъ эстетическаго чувства человѣка, мнѣ кажутся неосновательными. Не должно ставить жизнь въ тѣсныя рамки отвлеченно задуманной системы; ея не втѣснишь туда, или же рамки будутъ расползаться одна за другой".

Быть можетъ, эти разсужденія и совѣты очень хороши; но къ Гегелю они, къ несчастію, неприложимы. Гдѣ Гегель ставилъ міръ въ тѣсныя рамки отвлеченной системы? Гдѣ онъ отказывалъ голландцамъ въ приличномъ имъ мѣстѣ въ исторіи искусства? Гдѣ и когда онъ смущался неключительностью ихъ школы, гдѣ осуждалъ сюжеты, задачи ея? Гдѣ чувство его оскорбилось и перешло мыслію въ общее значеніе искуства, при разсужденіи о голландскомъ жанрѣ? Этого всего тщетно стали бы мы искать въ „Эстетикѣ" и вообще во всѣхъ многочисленныхъ томахъ сочиненій Гегеля. Напротивъ того, если г. М. Д. М. потрудится раскрыть эстетику знаменитаго германскаго философа, онъ найдетъ въ ней совсѣмъ другое.

То мѣсто о голландскомъ *жанрѣ* [1]), о которомъ г. М. Д. М. знаетъ по наслышкѣ, находится въ первомъ томѣ „Эстетики" Гегеля, въ статьѣ „Сущность идеала" (Ideal als solches), и здѣсь Гегель не только не старается унизить значеніе голландской живописи, но, напротивъ, даетъ ей философское оправданіе, облекаетъ ее художественною законностью противъ исключительныхъ идеалистовъ. Онъ разсматриваетъ два направленія въ искусствѣ: *идеальное* и *реальное*, именно потому, что вопросъ этотъ былъ въ большомъ ходу въ его время, въ 20-хъ годахъ нашего столѣтія, именно тогда, когда Гегель читалъ свои лекціи объ эстетикѣ, и, по всегдашней своей системѣ оправданія всего существующаго, онъ защищаетъ и послѣдователей Винкельманова идеальнаго направленія въ искусствѣ, и Руморова реальнаго направленія. Защищая послѣднее направленіе, Гегель именно говоритъ про голландскій жанръ *(по г. М. Д. М., фламандская живопись)*:

„Есть въ духовномъ мірѣ натура, которая пошла во внѣшности, по причинѣ внутренней своей пошлости, и во всей дѣятельности своей, во всей внѣшности своей проявляетъ только явленія зависти, корыстолюбія, мелочности, чувственности. Искусство можетъ пользоваться и этими сюжетами; оно ими и пользовалось, особенно такъ называемая жанристная живопись. Она не гнушалась этими задачами, и голландцы довели ее до высшей степени совершенства. Что же привело голландцевъ къ этому жанру, какое содержаніе заключается въ этихъ картинкахъ, обладающихъ высшею силою привлекательности? Не должно отбрасывать ихъ въ сторону подъ предлогомъ пошлости натуры въ нихъ, потому что, когда ближе разсмотришь сущность содержанія этихъ картинокъ, увидишь, что это содержаніе не такъ пошло, какъ обыкновенно думаютъ. Голландцы избрали содержаніе своихъ картинъ изъ своей настоящей, современной жизни, и нельзя ставить имъ въ упрекъ то, что они захотѣли повторить во второй разъ въ искусствѣ, что у нихъ существовало уже въ жизни. Для того, чтобъ овладѣть полнымъ интересомъ современныхъ людей, должно представлять ихъ глазамъ и ихъ мысли явленія современности. Но въ чемъ состояли интересы тогдашнихъ голландцевъ? На это отвѣчаетъ исторія. Голландецъ самъ создалъ бо́льшую часть почвы, на которой живетъ, и принужденъ постоянно защищать ее противъ морскаго напора; горожане и поселяне сбросили съ себя, посредствомъ усилій храбрости, постоянства, терпѣнія, иго испанскаго владычества и точно также завоевали себѣ религіозную свободу. Вотъ этотъ-то гражданскій и предпріимчивый духъ столько же въ большихъ, сколько и въ малыхъ вещахъ, у себя дома или на

[1]) Названіе *жанръ* также очень неудовлетворительно и невѣрно; но до сихъ поръ оно еще не замѣнено никакимъ другимъ болѣе удовлетворительнымъ названіемъ, и мы поневолѣ должны употреблять его.

далекихъ моряхъ, это уютное, опрятное, тщательное хозяйство, довольство и самонадѣянность, проистекающія изъ мысли, что они всѣмъ этимъ обязаны своему собственному труду,—все это и составляетъ сюжетъ ихъ картинъ. Но здѣсь нѣтъ той пошлости сюжета и содержанія, на которую можно было-бы презрительно смотрѣть съ высоты галантерейности и придворности".

Есть ли какое-нибудь сходство между словами Гегеля и тѣмъ мнѣніемъ, которое ему приписываетъ г. М. Д. М.? Есть ли сходство между этимъ широкимъ историческимъ воззрѣніемъ, этимъ глубокимъ художественнымъ пониманіемъ содержанія голландскаго искусства—и взглядомъ г. М. Д. М., который объявляетъ, что „фламандская живопись есть, если можно такъ выразиться, поваренная часть изящнаго искусства, и рѣдкая фламандская картина, въ которой не было бы изображено кухни, или жаренаго гуся, или жирнаго пирога, или толстой кухарки, которая мастерски стряпаетъ, или это лавка съѣстныхъ припасовъ, или ворохъ дичи", и т. д.—Гегель, какъ видно, находилъ въ голландской живописи много другого, кромѣ поваренной стороны, но не боялся и встрѣчи въ голландской картинѣ съ „толстымъ, пузатымъ, засаленнымъ гастрономомъ среди ветчинъ и колбасъ", по выраженію г. М. Д. М., потому что такое представленіе было только одною изъ сторонъ всей голландской жизни, одною изъ многочисленныхъ ея подробностей, не исчерпывало ея всей, а Гегель никогда и не воображалъ отрицать какую бы то ни было сторону голландской жизни: онъ признавалъ равномѣрную, совершенную законность всѣхъ сюжетовъ, избранныхъ и выполненныхъ искусствомъ.

Однако же, признавая законность этихъ сюжетовъ, Гегель прибавилъ: „Но эти жанристныя картинки должны быть малыхъ размѣровъ и вообще во всей своей внѣшности представляться нами какъ что-то маловажное, сущностью и видомъ чего мы не можемъ быть захвачены. Было бы невыносимо видѣть эти предметы изображенными въ натуральную величину; этимъ они показывали бы, будто имѣютъ право удовлетворять насъ дѣйствительно во всей своей полнотѣ."

Таковы подлинныя слова Гегеля. Еслибъ ихъ зналъ г. М. Д. М., онъ не былъ бы въ претензіи на германскаго философа за воображаемую ложность мнѣнія. Дѣйствительно, что находимъ мы въ словахъ Гегеля? Изложеніе въ философской формѣ a priori того, что исторически существовало уже на дѣлѣ. Вся голландская живопись *жанръ* заключалась въ небольшихъ формахъ; жанръ въ натуральную величину принадлежитъ къ числу немногихъ исключеній, и, притомъ, исключеній не самыхъ счастливыхъ. Попытки эти, несмотря на многія достоинства, доказали только самымъ осязательнымъ образомъ эстетическую необходимость малыхъ размѣровъ для *жанра* и навсегда утвердили ихъ преобладаніе въ этомъ родѣ живописи. Ежедневный опытъ явственно доказываетъ это всякому посѣтителю какой-угодно картинной галлереи: трудно оторваться отъ интимныхъ, теплыхъ картинокъ Теньера, Остада, Доу, Тербурга, Метцу, но остаешься холоденъ передъ изображеніями въ натуральную величину или больше натуральной величины—селедокъ, пѣтуховъ, моркови, рѣпы, лимоновъ и цвѣтовъ.

Г-ну М. Д. М. вздумалось, въ своемъ опроверженіи, или, какъ онъ называетъ, въ своемъ „нападеніи" на Гегеля, упоминать и о Рубенсѣ и Вандикѣ. Но у Гегеля вовсе не шло и рѣчи о нихъ, потому что ихъ картины принадлежатъ къ исторической и портретной живописи, а Гегель говоритъ здѣсь только о *жанрѣ* и *жанристахъ*; слѣдовательно, нечего даже и отвѣчать г. М. Д. М. на его упреки Гегелю, зачѣмъ-дескать онъ забылъ, что Рубенсъ и Вандикъ писали картины большихъ размѣровъ. Гегель ничего не забылъ, ничего не спуталъ, ничего не смѣшалъ, потому что зналъ очень твердо предметъ, о которомъ писалъ, и, вѣроятно, приготовлялся, хотя нѣсколько, прежде, чѣмъ говорить о предметахъ искусства передъ лицомъ образованной Германіи.

Еслибы въ Германіи на него взвелъ кто-нибудь обвиненія, подобныя обвиненіямъ г. М. Д. М., то, конечно, немедленно прочиталъ бы въ добромъ десяткѣ журналовъ точное и аккуратное обличеніе своей опрометчивости и неприготовленности. Отчего же у насъ этого не можетъ такъ быть? Совершенный ли у насъ недостатокъ знанія, или рѣшительное равнодушіе къ дѣламъ искусства? Или же, что всего хуже, слишкомъ большая до сихъ поръ привычка къ французскимъ понятіямъ, къ французской поверхностности во всемъ, что касается до художествъ, несносный и безплодный дилеттантизмъ?

(*„Современникъ", 1856, т. 60-й № 12, с. 93—100*).

Новая драгоцѣнность въ Императорской Публичной Библіотекѣ.

Къ числу пріобрѣтеній, сдѣланныхъ въ послѣднее время Императорскою Публичною Библіотекою, принадлежитъ одно изданіе, которое едва ли имѣетъ много себѣ подобныхъ, по роскоши и великолѣпію, въ ряду всѣхъ извѣстныхъ изданій, затѣянныхъ досихъ-поръ на славу и на щегольство. Эта книга—*Imitation de Jésus Christ*, напечатанная въ 1855 году Парижскою Императорскою Типографіею и назначенная для прошлогодней всемірной выставки, какъ образчикъ нынѣшняго типографскаго искусства во Франціи.

На всемірную выставку 1851 года, въ Лондонѣ, было представлено нѣсколько замѣчательнѣйшихъ типографскихъ изданій изъ всѣхъ знаменитѣйшихъ ти-

пографскихъ центровъ. Такимъ-образомъ, кромѣ различныхъ и многочисленныхъ изданій англійскихъ, отличавшихся всѣми совершенствами (а вмѣстѣ и несовершенствами) типографскаго англійскаго искусства, въ Лондонъ были присланы образчики колоссальной и никѣмъ не превзойденной американской газетной прессы, великолѣпныя изданія королевской берлинской и императорской вѣнской типографій, предпринятыя нарочно для всемірной выставки. Было также нѣсколько отличныхъ французскихъ изданій, не выдвинувшихся впрочемъ, несмотря на все свое совершенство, на самое первое мѣсто.

По случаю же назначенія всемірной выставки въ Парижѣ въ 1855 году, императорская французская типографія предприняла изданіе, которое должно было затмить на этой выставкѣ всѣ остальныя типографскія произведенія, какихъ бы то ни было европейскихъ государствъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ служить, на вѣчныя времена, блестящимъ памятникомъ и представителемъ современнаго типографскаго искусства Франціи. Цѣль эта была достигнута: по роскоши, великолѣпію изданія, всѣхъ утонченностей типографскихъ, *Imitation de Jésus Christ* 1855 года превзошло бо́льшую часть извѣстныхъ роскошныхъ изданій, и дѣйствительно можетъ служить памятникомъ нашего вѣка (хотя только съ одной стороны чисто-типографской), и поэтому императорская Публичная Библіотека, въ которой находится такое богатое, такое полное собраніе примѣчательнѣйшихъ образцевъ типографическаго искусства всѣхъ эпохъ и всѣхъ народовъ, поспѣшила пріобрѣсти и это изданіе, именно по его драгоцѣнности и рѣдкости, несмотря на значительность цѣны.

Этой книги напечатано всего 103 экземпляра: изъ нихъ императоръ Французовъ оставилъ для себя, для личнаго своего распоряженія, 75 экземпляровъ, назначенныхъ конечно для подарковъ коронованнымъ особамъ, подобно тому, какъ любилъ дѣлать съ роскошными и рѣдкими французскими изданіями своего времени императоръ Наполеонъ I. Такимъ-образомъ, для цѣлой Европы осталось только 28 экземпляровъ, и изъ числа этого столько ограниченнаго количества экземпляровъ, наша Публичная Библіотека пріобрѣла *третій* (т.-е. № 78 по общему счету). Извѣстно, что въ изданіяхъ рѣдкихъ книгъ и гравюръ, каждый экземпляръ носитъ свой *напечатанный* номеръ, составляющій такъ-сказать вѣчный паспортъ этой гравюры или книги. Въ настоящемъ же изданіи этимъ не ограничились: въ каждомъ экземплярѣ, на оборотѣ перваго заглавнаго листа напечатано, кто именно купилъ этотъ экземпляръ. Такъ на нашемъ № 78 напечатано: *acheté par M. Victor Masson, libraire à Paris*, и Императорская Публичная Библіотека пріобрѣла его уже отъ этого книгопродавца Виктора Массона, черезъ своего комиссіонера.

Необыкновенная тщательность и заботливость употреблена была на всѣ матеріальныя и механическія подробности этого изданія. Мало того, что всѣ средства современной химіи были приложены къ достиженію возможнаго совершенства бумаги,—каждый листъ каждаго изъ 103 экземпляровъ былъ просмотрѣнъ въ увеличительное стекло, и оставлены для печати только тѣ листы, которые изъ такого строгаго микроскопнаго экзамена вышли побѣдителями, доказали, что не заключаютъ ни одной даже, для невооруженнаго глаза незамѣтной и нечувствительной, погрѣшности. Точно также въ увеличительное стекло просмотрѣна потомъ каждая отпечатанная буква текста; изъ-за одной погрѣшности или неаккуратности оттиска отбрасывался цѣлый листъ, такъ что каждая изъ страницъ толстаго тома in-folio два раза должна была подвергнуться, прежде выпуска въ свѣтъ, двойному строжайшему испытанію, такому испытанію, какому до-сихъ-поръ не подвергали еще ни одну напечатанную книгу.

Орнаменты, сопровождающіе начало и конецъ каждой главы, заглавныя буквы, многочисленные заглавные листы — все это напечатано, посредствомъ хромолитографіи, въ нѣсколько цвѣтовъ, большею частью съ золотомъ и серебромъ, съ тою же самою необыкновенною тщательностью, которая была употреблена на выборъ бумаги и оттискъ буквъ. Наконецъ, находящіяся во второй половинѣ книги четыре гравюры на деревѣ оттиснуты съ необыкновеннымъ искусствомъ и деликатностью.

Переплетъ (заключенный въ герметически-закрывающій его футляръ, и съ нимъ вмѣстѣ потомъ въ деревянный ящикъ, выложенный ватою) столько же великолѣпенъ, какъ и самое изданіе. Красный сафьянъ его составляетъ какъ бы фонъ орнаментальнаго рисунка золотомъ, который его покрываетъ со стороны и внутренней и внѣшней; безчисленныя подробности этого рисунка вытиснены нѣжною и мастерскою рукою съ безпримѣрнымъ тщаніемъ. Золотой обрѣзъ, при боковомъ наклоненіи, играетъ радужными волнистыми отливами.

Естественно предполагать, что такое изданіе, возможное только при долгомъ и сложномъ трудѣ, должно было стоить необыкновенно дорого, дороже, чѣмъ большая часть извѣстныхъ роскошныхъ изданій, и такимъ-то образомъ за экземпляръ Императорской Публичной Библіотеки заплачена такая сумма, какую рѣдко, почти никогда не платятъ за *одинъ* томъ in-folio, сумма, которая дѣлаетъ подобнаго рода изданія доступными немногимъ библіотекамъ въ мірѣ. За этотъ экземпляръ заплачено 6,000 франковъ (1,500 р. сер.); въ томъ числѣ одинъ переплетъ стоитъ 1,200 франковъ (300 руб.)

Книга раздѣляется на двѣ половины: латинскій текстъ, состоящій изъ четырехъ частей или отдѣловъ, и французскій переводъ. Сочиненіе: „L'imitation de Jésus Christ“ было избрано для великолѣпнаго типографскаго изданія 1855 года столько же и по тексту своему, пользующемуся особливымъ уваженіемъ католическаго міра предпочтительно передъ многими другими сочиненіями подобнаго же содержанія, сколько и потому, что знаменитымъ изданіемъ его положено въ 1640 году, кардиналомъ Ришлье, основаніе лувръской типографіи, изъ которой образовалась наконецъ, послѣ разныхъ видоизмѣненій, нынѣшняя императорская парижская типографія. Другою еще причиною избранія текста „L'imitation“ для нынѣшняго изда-

нія служило и то, что сочиненіе это было переведено на французскій языкъ, въ стихахъ, Петромъ Корнелемъ, и нынѣшнимъ издателямъ хотѣлось, такимъ образомъ, соединить въ одномъ монументальномъ изданіи, назначенномъ быть для потомства памятникомъ нынѣшней Франціи, нѣсколько славныхъ французскихъ именъ, нѣсколько славныхъ отечественныхъ воспоминаній.

Четыре отдѣла оригинальнаго латинскаго текста отличены четырьмя различными цвѣтами, присвоенными всѣмъ типографскимъ украшеніямъ, заголовкамъ, заглавнымъ буквамъ и листамъ. Въ первой части главную роль во всѣхъ орнаментахъ играетъ синій цвѣтъ съ золотомъ; во второй—розовый съ золотомъ; въ третьей—синій съ оранжевымъ и золотомъ; въ четвертой—розовый съ зеленымъ и золотомъ. Прочіе цвѣта и серебро играютъ вездѣ роль подчиненную. Всѣ орнаменты вообще составлены изъ арабесочныхъ фигуръ, въ разнообразнѣйшихъ сочетаніяхъ, но такихъ, которыя рѣшительно исключаютъ всякія изображенія органической природы: такимъ образомъ, нигдѣ здѣсь не встрѣчаемъ ни листьевъ, ни плодовъ, ни цвѣтовъ, ни животныхъ, хотя бы даже въ орнаментальной, фантастической формѣ.

Во второй половинѣ книги, наоборотъ, вовсе не употреблено на орнаменты никакихъ красокъ; они всѣ (за исключеніемъ перваго общаго заглавнаго листа, напечатаннаго чернилами, похожими на терръ-де-сіенъ) выполнены обыкновенными гравюрными чернилами, такъ что вторая половина книги представляетъ своею скромною одноцвѣтностью рѣзкую противоположность блеску и радужности цвѣтовъ первой части, но за то открываетъ обширное поле орнаментистикѣ изъ плодовъ, цвѣтовъ, разнообразнѣйшихъ растеній фантастическихъ фигуръ, птицъ, насѣкомыхъ, животныхъ, драгоцѣнныхъ камней и т. д. и, наконецъ, начинаетъ каждую изъ четырехъ частей гравюрою на деревѣ съ историческимъ сюжетомъ. Слѣдовательно, посредствомъ такого распредѣленія, обѣ половины книги уравновѣшены. Для первой изъ нихъ назначено все великолѣпіе и привлекательность блестящихъ красокъ, для второй—интересъ мысли, фантазіи, искусства.

Такимъ образомъ, напримѣръ, четыре заглавные листа второй части составлены изъ рисунковъ, въ которые вошли не одни уже орнаменты, но и фигуры, имѣющія отношеніе къ содержанію каждой изъ четырехъ книгъ: заглавный листъ 1-й книги изображаетъ агнца съ крестомъ, съ расположенными вокругъ него четырьмя аттрибутами евангелистовъ; второй листъ изображаетъ въ рамкѣ изъ цвѣтовъ—„Богоматерь съ младенцемъ“, въ стилѣ нѣсколько похожемъ на византійскій; третій листъ изображаетъ „Св. Духа“, въ видѣ голубя въ вѣнцѣ и держащаго крестъ; вокругъ него расположены, въ видѣ сіянія, шесть голубей, въ вѣнцахъ. Четвертый листъ представляетъ на верху фигурной рамки водруженный крестъ, подъ которымъ по всей рамкѣ разсыпаны драгоцѣнные каменья. По угламъ рамки четыре аллегорическія фигуры двухъ орловъ (сила, могущество, полетъ) и двухъ змѣй (мудрость).

Но кромѣ этихъ заглавныхъ листовъ и безчисленныхъ маленькихъ символическихъ виньетокъ подобнаго же рода, начинающихъ каждую отдѣльную главу, четыре главные отдѣла французскаго перевода Корнеля украшены четырьмя гравюрами на деревѣ, сдѣланными во вкусѣ, нѣсколько подражающемъ гравюрамъ первыхъ эпохъ европейской гравюры. Пейзажъ представляетъ почти вездѣ деревца, нарисованныя въ томъ условномъ стилѣ, какъ ихъ рисовали итальянскіе и нѣмецкіе живописцы и рисовальщики XIV и XV вѣка, и, сверхъ того, фонъ изображаетъ виды средневѣковыхъ городовъ. Сказанное относится, впрочемъ, только до трехъ первыхъ картинокъ, сюжеты которыхъ заимствованы изъ исторіи жизни Іисуса Христа, а именно: 1) *Встрѣча съ Самаритянкой у колодца*; 2) *Поученіе дѣтей*; 3) *Прощеніе блудницы*. Что же касается до четвертой гравюры, изображающей *Причащеніе умирающаго* (4-я глава носитъ заглавіе: „О таинствѣ причащенія“), то она сдѣлана въ стилѣ болѣе современномъ и не имѣетъ никакого указанія имени гравера или автора этой картинки, между тѣмъ какъ первыя три обозначены именемъ: *H. Lavoignat.*

Безъ сомнѣнія, строгая художественная критика не могла бы быть вполнѣ удовлетворена художественною стороною изданія (вкусомъ орнаментовъ и виньетокъ, сочиненіемъ и выполненіемъ гравюръ), особливо, если вспомнить, что это изданіе назначено быть монументальнымъ, значитъ вѣковымъ представителемъ современнаго искусства, и если сравнить его, со стороны художественной, съ миніатюрами и гравюрами XV и XVI вѣковъ. Но недостатки, которые можно встрѣтить въ этомъ отношеніи въ „Imitaton de Jésus Christ“ 1855 г., до нѣкоторой степени извиняются тѣмъ, что это изданіе не собственно художественное, а типографское, и что слѣдовательно у издателей прежде всего было въ виду возможное совершенство всѣхъ типографическихъ частей и условій. Все остальное же было здѣсь не существенное, не необходимое, а дано великолѣпной книгѣ на придачу, хотя легко можно было бы издать ее безъ всякихъ гравюръ, нисколько не уменьшивъ черезъ то ея достоинства и важности значенія.

Поэтому, при необходимой второстепенности въ этомъ изданіи элемента художественнаго, оно самымъ блистательнымъ образомъ выполнило первоначальную, существеннѣйшую свою задачу: быть монументальнымъ образчикомъ и представителемъ современнаго намъ типографскаго искусства,—достигло той цѣли, которая назначена ему издателями, приготовившими его для второй всемірной выставки. По всѣмъ этимъ качествамъ, такое драгоцѣнное и великолѣпное изданіе не могло не быть внесено въ собраніе многочисленныхъ библіографическихъ драгоцѣнностей и рѣдкостей Императорской публичной библіотеки, при томъ попеченіи, съ какимъ обогащаетъ ее во всѣхъ частяхъ высокопросвѣщенный начальникъ ея, баронъ М. А. Корфъ. Если, съ одной стороны, никакія денежныя жертвы не останавливаютъ его, когда дѣло идетъ о томъ, чтобы пріобрѣсти для нашего отече-

ственнаго книгохранилища рѣдчайшія сокровища [1]), то съ другой стороны много способствуетъ возможности замѣчательнѣйшихъ пріобрѣтеній то обстоятельство, что въ послѣднія шесть лѣтъ (время управленія барона М. А. Корфа), Императорская публичная библіотека заслужила, можно сказать завоевала, себѣ въ Европѣ необыкновенную извѣстность, которая лучше всего доказывается не только постоянными предложеніями печатныхъ и рукописныхъ рѣдкостей изъ всѣхъ великихъ европейскихъ библіографическихъ центровъ, но еще болѣе изданіемъ (въ Берлинѣ) особаго каталога, спеціально назначеннаго для изданій, недостающихъ до сихъ поръ нашей библіотекѣ, для нея отыскиваемыхъ и ей предлагаемыхъ. Иностранные библіографы занялись, слѣдовательно, изученіемъ состава нашей библіотеки, и при ихъ содѣйствіи, а также при библіографическихъ указаніяхъ самой библіотеки, европейскіе ученые могутъ нынѣче знать, какія рѣдкія, иногда единственныя въ цѣломъ мірѣ изданія они могутъ найдти въ Санктпетербургѣ.

Иностранныя газеты неоднократно приносили сюда, впродолженіе лѣта настоящаго года, извѣстіе о пребываніи и библіографическихъ розысканіяхъ или пріобрѣтеніяхъ барона М. А. Корфа за границей; они намъ всего лучше свидѣтельствуютъ о томъ уваженіи, которымъ пользуются въ иностранныхъ ученыхъ кругахъ и Императорская публичная библіотека, и государственный мужъ, посвятившій ей труды свои, неутомимые въ настоящемъ и несомнѣнно-плодотворные для будущаго развитія просвѣщенія въ нашемъ отечествѣ. Въ немного мѣсяцевъ, многія тысячи новыхъ, замѣчательныхъ сочиненій или изданій перенеслись изъ-за границы на полки Публичной нашей библіотеки, цѣлыя библіотеки переселились въ Петербургъ (довольно указать на купленную недавно барономъ М. А. Корфомъ въ Прагѣ знаменитую библіотеку славянолога Юнгманна), и, наконецъ, положено первое основаніе новому отдѣлу, до сихъ поръ у насъ недостававшему, въ отдѣленіи изданій по части изящныхъ искусствъ: я разумѣю изданія фотографическія.

Фотографія, одно изъ величайшихъ и блистательнѣйшихъ ученыхъ открытій нашего вѣка, должна во всякой полной и совершенной библіотекѣ занимать нынѣче одно изъ почетнѣйшихъ мѣстъ столько же по прямому отношенію своему къ химіи и физикѣ, сколько и по отношенію къ изящнымъ изобразительнымъ искусствамъ. Въ сочиненіяхъ о физикѣ и химіи положеніе ученія о фотографіи составляетъ въ настоящее время особый отдѣлъ, слѣдовательно фотографіи, которыя въ продолженіе десятковъ лѣтъ составятъ въ каждой библіотекѣ значительныя коллекціи, будутъ представлять готовый хронологическій атласъ, объясняющій всѣ послѣдовательные переходы техники и практики. Это съ одной стороны.

Съ другой же, фотографія начинаетъ играть нынѣче огромнѣйшую и значительнѣйшую роль, какъ изображеніе мѣстностей, видовъ (снятыхъ во время путешествій), предметовъ естественной исторіи и т. д., слѣдовательно, въ каждой большой и тщательно-составляемой библіотекѣ неминуемо должны находиться такія изданія, какъ напримѣръ путешествія въ Египетъ, Сирію и Палестину *Декана* (гдѣ, между прочимъ, сняты фотографіею всѣ замѣчательнѣйшіе и знаменитѣйшіе памятники Египта и Нубіи, со всѣми ихъ скульптурами, барельефами и іероглифами) и многочисленныя другія изданія памятниковъ древняго и средневѣковаго міра, — или изданія, каковы напримѣръ изданіе Руссо и Деверіа животныхъ и естественныхъ предметовъ парижскаго музеума при *Jardin des Plantes* и проч. и проч.

Наконецъ, не могутъ не быть въ нынѣшнихъ библіотекахъ копіи съ коллекцій гравюръ знаменитыхъ мастеровъ, такъ какъ нынѣче вообще принято въ Европѣ, что коллекціи гравюръ сохраняются въ библіотекахъ. Рѣдкая библіотека (кромѣ парижской и лондонской, и быть можетъ вѣнской) въ состояніи представить полныя собранія гравюръ каждаго изъ замѣчательнѣйшихъ граверовъ, и съ каждымъ днемъ становятся труднѣе и дороже покупки по этой части. Но фотографія явилась здѣсь на помощь со своими литографическими и другими изданіями. Правда, ни одинъ фотографическій снимокъ съ гравюръ никогда не бываетъ вполнѣ удовлетворителенъ и остается значительно позади оригинала въ отношеніи отчетливости, опредѣленности и силы, но при всемъ томъ фотографическія изданія доставляютъ возможность довольно дешево дѣлать полнѣйшія и прекраснѣйшія коллекціи гравюръ, съ лучшихъ экземпляровъ и въ самомъ сохранномъ видѣ; иная подлинная гравюра Рембрандта, Дюрера, Маркъ-Антонія стоила нѣсколько сотъ, иногда тысячъ франковъ; нынѣче же *полное* фотографическое изданіе гравюръ каждаго изъ этихъ мастеровъ едва стоитъ по 200 или 300 франковъ. Должно ожидать, что скоро, кромѣ этихъ трехъ мастеровъ, будутъ изданы и весьма многіе другіе, а не останавливающіяся и одно за другимъ непрерывно слѣдующія въ Англіи, Франціи и Германіи подобныя изданія доказываютъ всеобщее на нихъ требованіе и всеобщую въ нихъ потребность.

Случайно вышло, что первыя пріобрѣтенія Императорской публичной библіотеки разомъ относятся къ тремъ главнымъ эпохамъ исторіи искусства: теперь мы можемъ изучать здѣсь, быть можетъ иногда лучше чѣмъ въ любомъ архитектурномъ изданіи, подробности и характеръ геніальной греческой архитектуры эпохи Перикла, по многочисленнымъ превосходнымъ фотографическимъ рисункамъ, снятымъ съ монументовъ аѳинскихъ (Парѳенонъ, Пропилеи, храмъ Тезея, Минервы Поліады, Эрехтейонъ, храмъ Юпитера Олимпійскаго и проч. и проч.); можемъ въ первый разъ, въ полномъ видѣ, изучать геніальныя средневѣковыя скульптуры Адама Крафта, этого славнаго и почти нигдѣ еще неизданнаго нюрнбергскаго скульптора конца XV-го вѣка (мы получаемъ теперь здѣсь такъ называемыя его семь „Stationen“, т.-е. изображеніе въ барельефахъ тѣхъ семи моментовъ, когда Іисусъ

[1]) При этомъ надобно также имѣть въ виду, что наша библіотека не имѣетъ такихъ средствъ, какъ напр. библіотека Британскаго музеума въ Лондонѣ, на покупки которой ассигнуется теперь по 10,000 ф. стерл. (60,000 р. сер.) въ годъ.

нія служило и то, что сочиненіе это было переведено на французскій языкъ, въ стихахъ, Петромъ Корнелемъ, и нынѣшнимъ издателямъ хотѣлось, такимъ образомъ, соединить въ одномъ монументальномъ изданіи, назначенномъ быть для потомства памятникомъ нынѣшней Франціи, нѣсколько славныхъ французскихъ именъ, нѣсколько славныхъ отечественныхъ воспоминаній.

Четыре отдѣла оригинальнаго латинскаго текста отличены четырьмя различными цвѣтами, присвоенными всѣмъ типографскимъ украшеніямъ, заголовкамъ, заглавнымъ буквамъ и листамъ. Въ первой части главную роль во всѣхъ орнаментахъ играетъ синій цвѣтъ съ золотомъ; во второй—розовый съ золотомъ; въ третьей—синій съ оранжевымъ и золотомъ; въ четвертой—розовый съ зеленымъ и золотомъ. Прочіе цвѣта и серебро играютъ вездѣ роль подчиненную. Всѣ орнаменты вообще составлены изъ арабесочныхъ фигуръ, въ разнообразнѣйшихъ сочетаніяхъ, но такихъ, которыя рѣшительно исключаютъ всякія изображенія органической природы: такимъ образомъ, нигдѣ здѣсь не встрѣчаемъ ни листьевъ, ни плодовъ, ни цвѣтовъ, ни животныхъ, хотя бы даже въ орнаментальной, фантастической формѣ.

Во второй половинѣ книги, наоборотъ, вовсе не употреблено на орнаменты никакихъ красокъ; они всѣ (за исключеніемъ перваго общаго заглавнаго листа, напечатаннаго чернилами, похожими на терръ-де-сіенъ) выполнены обыкновенными гравюрными чернилами, такъ что вторая половина книги представляетъ своею скромною одноцвѣтностью рѣзкую противоположность блеску и радужности цвѣтовъ первой части, но за то открываетъ обширное поле орнаментистикѣ изъ плодовъ, цвѣтовъ, разнообразнѣйшихъ растеній фантастическихъ фигуръ, птицъ, насѣкомыхъ, животныхъ, драгоцѣнныхъ камней и т. д. и, наконецъ, начинаетъ каждую изъ четырехъ частей гравюрою на деревѣ съ историческимъ сюжетомъ. Слѣдовательно, посредствомъ такого распредѣленія, обѣ половины книги уравновѣшены. Для первой изъ нихъ назначено все великолѣпіе и привлекательность блестящихъ красокъ, для второй—интересъ мысли, фантазіи, искусства.

Такимъ образомъ, напримѣръ, четыре заглавные листа второй части составлены изъ рисунковъ, въ которые вошли не одни уже орнаменты, но и фигуры, имѣющія отношеніе къ содержанію каждой изъ четырехъ книгъ: заглавный листъ 1-й книги изображаетъ агнца съ крестомъ, съ расположенными вокругъ него четырьмя аттрибутами евангелистовъ; второй листъ изображаетъ въ рамкѣ изъ цвѣтовъ—„Богоматерь съ младенцемъ“, въ стилѣ нѣсколько похожемъ на византійскій; третій листъ изображаетъ „Св. Духа“, въ видѣ голубя въ вѣнцѣ и держащаго крестъ; вокругъ него расположены, въ видѣ сіянія, шесть голубей, въ вѣнцахъ. Четвертый листъ представляетъ на верху фигурной рамки водруженный крестъ, подъ которымъ по всей рамкѣ разсыпаны драгоцѣнные каменья. По угламъ рамки четыре аллегорическія фигуры двухъ орловъ (сила, могущество, полетъ) и двухъ змѣй (мудрость).

Но кромѣ этихъ заглавныхъ листовъ и безчисленныхъ маленькихъ символическихъ виньетокъ подобнаго же рода, начинающихъ каждую отдѣльную главу, четыре главные отдѣла французскаго перевода Корнеля украшены четырьмя гравюрами на деревѣ, сдѣланными во вкусѣ, нѣсколько подражающемъ гравюрамъ первыхъ эпохъ европейской гравюры. Пейзажъ представляетъ почти вездѣ деревца, нарисованныя въ томъ условномъ стилѣ, какъ ихъ рисовали итальянскіе и нѣмецкіе живописцы и рисовальщики XIV и XV вѣка, и, сверхъ того, фонъ изображаетъ виды средневѣковыхъ городовъ. Сказанное относится, впрочемъ, только до трехъ первыхъ картинокъ, сюжеты которыхъ заимствованы изъ исторіи жизни Іисуса Христа, а именно: 1) *Встрѣча съ Самаритянкой у колодца*; 2) *Поученіе дѣтей*; 3) *Прощеніе блудницы*. Что же касается до четвертой гравюры, изображающей *Причащеніе умирающаго* (4-я глава носитъ заглавіе: „О таинствѣ причащенія“), то она сдѣлана въ стилѣ болѣе современномъ и не имѣетъ никакого указанія имени гравера или автора этой картинки, между тѣмъ какъ первыя три обозначены именемъ: *H. Lavoignat.*

Безъ сомнѣнія, строгая художественная критика не могла бы быть вполнѣ удовлетворена художественною стороною изданія (вкусомъ орнаментовъ и виньетокъ, сочиненіемъ и выполненіемъ гравюръ), особливо, если вспомнить, что это изданіе назначено быть монументальнымъ, значитъ вѣковымъ представителемъ современнаго искусства, и если сравнить его, со стороны художественной, съ миніатюрами и гравюрами XV и XVI вѣковъ. Но недостатки, которые можно встрѣтить въ этомъ отношеніи въ „Imitaton de Jésus Christ“ 1855 г., до нѣкоторой степени извиняются тѣмъ, что это изданіе не собственно художественное, а типографское, и что слѣдовательно у издателей прежде всего было въ виду возможное совершенство всѣхъ типографическихъ частей и условій. Все остальное же было здѣсь не существенное, не необходимое, а дано великолѣпной книгѣ на придачу, хотя легко можно было бы издать ее безъ всякихъ гравюръ, нисколько не уменьшивъ черезъ то ея достоинства и важности значенія.

Поэтому, при необходимой второстепенности въ этомъ изданіи элемента художественнаго, оно самымъ блистательнымъ образомъ выполнило первоначальную, существеннѣйшую свою задачу: быть монументальнымъ образчикомъ и представителемъ современнаго намъ типографскаго искусства,—достигло той цѣли, которая назначена ему издателями, приготовившими его для второй всемірной выставки. По всѣмъ этимъ качествамъ, такое драгоцѣнное и великолѣпное изданіе не могло не быть внесено въ собраніе многочисленныхъ библіографическихъ драгоцѣнностей и рѣдкостей Императорской публичной библіотеки, при томъ попеченіи, съ какимъ обогащаетъ ее во всѣхъ частяхъ высокопросвѣщенный начальникъ ея, баронъ М. А. Корфъ. Если, съ одной стороны, никакія денежныя жертвы не останавливаютъ его, когда дѣло идетъ о томъ, чтобы пріобрѣсти для нашего отече-

ственнаго книгохранилища рѣдчайшія сокровища [1]), то съ другой стороны много способствуетъ возможности замѣчательнѣйшихъ пріобрѣтеній то обстоятельство, что въ послѣднія шесть лѣтъ (время управленія барона М. А. Корфа), Императорская публичная библіотека заслужила, можно сказать завоевала, себѣ въ Европѣ необыкновенную извѣстность, которая лучше всего доказывается не только постоянными предложеніями печатныхъ и рукописныхъ рѣдкостей изъ всѣхъ великихъ европейскихъ библіографическихъ центровъ, но еще болѣе изданіемъ (въ Вѣнѣ) особаго каталога, спеціально назначеннаго для изданій, недостающихъ до сихъ поръ нашей библіотекѣ, для нея отыскиваемыхъ и ей предлагаемыхъ. Иностранные библіографы занялись, слѣдовательно, изученіемъ состава нашей библіотеки, и при ихъ содѣйствіи, а также при библіографическихъ указаніяхъ самой библіотеки, европейскіе ученые могутъ нынѣче знать, какія рѣдкія, иногда единственныя въ цѣломъ мірѣ изданія они могутъ найдти въ Санктпетербургѣ.

Иностранныя газеты неоднократно приносили сюда, впродолженіе лѣта настоящаго года, извѣстіе о пребываніи и библіографическихъ розысканіяхъ или пріобрѣтеніяхъ барона М. А. Корфа за границей; они намъ всего лучше свидѣтельствуютъ о томъ уваженіи, которымъ пользуются въ иностранныхъ ученыхъ кругахъ и Императорская публичная библіотека, и государственный мужъ, посвятившій ей труды свои, неутомимые въ настоящемъ и несомнѣнно-плодотворные для будущаго развитія просвѣщенія въ нашемъ отечествѣ. Въ немного мѣсяцевъ, многія тысячи новыхъ, замѣчательныхъ сочиненій или изданій перенеслись изъ-за границы на полки Публичной нашей библіотеки, цѣлыя библіотеки переселились въ Петербургъ (довольно указать на купленную недавно барономъ М. А. Корфомъ въ Прагѣ знаменитую библіотеку славянолога Юнгманна), и, наконецъ, положено первое основаніе новому отдѣлу, до сихъ поръ у насъ недостававшему, въ отдѣленіи изданій по части изящныхъ искусствъ: я разумѣю изданія фотографическія.

Фотографія, одно изъ величайшихъ и блистательнѣйшихъ ученыхъ открытій нашего вѣка, должна во всякой полной и совершенной библіотекѣ занимать нынѣче одно изъ почетнѣйшихъ мѣстъ столько же по прямому отношенію своему къ химіи и физикѣ, сколько и по отношенію къ изящнымъ изобразительнымъ искусствамъ. Въ сочиненіяхъ о физикѣ и химіи положеніе ученія о фотографіи составляетъ въ настоящее время особый отдѣлъ, слѣдовательно фотографіи, которыя въ продолженіе десятковъ лѣтъ составятъ въ каждой библіотекѣ значительныя коллекціи, будутъ представлять готовый хронологическій атласъ, объясняющій всѣ послѣдовательные переходы техники и практики. Это съ одной стороны.

Съ другой же, фотографія начинаетъ играть нынѣче огромнѣйшую и значительнѣйшую роль, какъ изображеніе мѣстностей, видовъ (снятыхъ во время путешествій), предметовъ естественной исторіи и т. д., слѣдовательно, въ каждой большой и тщательно-составляемой библіотекѣ неминуемо должны находиться такія изданія, какъ напримѣръ путешествія въ Египетъ, Сирію и Палестину *Декана* (гдѣ, между прочимъ, сняты фотографіею всѣ замѣчательнѣйшіе и знаменитѣйшіе памятники Египта и Нубіи, со всѣми ихъ скульптурами, барельефами и іероглифами) и многочисленныя другія изданія памятниковъ древняго и средневѣковаго міра, — или изданія, каковы напримѣръ изданіе Руссо и Деверіа животныхъ и естественныхъ предметовъ парижскаго музеума при *Jardin des Plantes* и проч. и проч.

Наконецъ, не могутъ не быть въ нынѣшнихъ библіотекахъ копіи съ коллекцій гравюръ знаменитыхъ мастеровъ, такъ какъ нынѣче вообще принято въ Европѣ, что коллекціи гравюръ сохраняются въ библіотекахъ. Рѣдкая библіотека (кромѣ парижской и лондонской, и быть можетъ вѣнской) въ состояніи представить полныя собранія гравюръ каждаго изъ замѣчательнѣйшихъ граверовъ, и съ каждымъ днемъ становятся труднѣе и дороже покупки по этой части. Но фотографія явилась здѣсь на помощь со своими литографическими и другими изданіями. Правда, ни одинъ фотографическій снимокъ съ гравюръ никогда не бываетъ вполнѣ удовлетворителенъ и остается значительно позади оригинала въ отношеніи отчетливости, опредѣленности и силы, но при всемъ томъ фотографическія изданія доставляютъ возможность довольно дешево дѣлать полнѣйшія и прекраснѣйшія коллекціи гравюръ, съ лучшихъ экземпляровъ и въ самомъ сохранномъ видѣ; иная подлинная гравюра Рембрандта, Дюрера, Маркъ-Антонія стоила нѣсколько сотъ, иногда тысячъ франковъ; нынѣче же *полное* фотографическое изданіе гравюръ каждаго изъ этихъ мастеровъ едва стоитъ по 200 или 300 франковъ. Должно ожидать, что скоро, кромѣ этихъ трехъ мастеровъ, будутъ изданы и весьма многіе другіе, а не останавливающіяся и одно за другимъ непрерывно слѣдующія въ Англіи, Франціи и Германіи подобныя изданія доказываютъ всеобщее на нихъ требованіе и всеобщую въ нихъ потребность.

Случайно вышло, что первыя пріобрѣтенія Императорской публичной библіотеки разомъ относятся къ тремъ главнымъ эпохамъ исторіи искусства: теперь мы можемъ изучать здѣсь. быть можетъ иногда лучше чѣмъ въ любомъ архитектурномъ изданіи, подробности и характеръ геніальной греческой архитектуры эпохи Перикла, по многочисленнымъ превосходнымъ фотографическимъ рисункамъ, снятымъ съ монументовъ аѳинскихъ (Парѳенонъ, Пропилеи, храмы Тезея, Минервы Поліады, Эрехтейонъ, храмъ Юпитера Олимпійскаго и проч. и проч.); можемъ въ первый разъ, въ полномъ видѣ, изучать геніальныя средневѣковыя скульптуры Адама Крафта, этого славнаго и почти нигдѣ еще неизданнаго нюрнбергскаго скульптора конца XV-го вѣка (мы получаемъ теперь здѣсь такъ называемыя его семь „Stationen“, т.-е. изображеніе въ барельефахъ тѣхъ семи моментовъ, когда Іисусъ

[1]) При этомъ надобно также имѣть въ виду, что наша библіотека не имѣетъ такихъ средствъ, какъ напр. библіотека Британскаго музеума въ Лондонѣ, на покупки которой ассигнуется теперь по 10,000 ф. стерл. (60.000 р. сер.) въ годъ.

Христосъ, изнемогая подъ бременемъ весомаго Имъ креста, останавливался на пути своемъ на Голгоѳу. Эти барельефы высѣчены изъ известковаго камня на фасадахъ нѣсколькихъ, рядомъ стоящихъ, нюрнбергскихъ домовъ[1];—и, наконецъ, нѣсколько фотографическія изображенія скульптуры современной, копіи со статуй, представляющихъ великихъ художниковъ всѣхъ временъ и поставленныхъ передъ Дрезденскимъ Музеумомъ.

Сверхъ того, купленъ отличное фотографическое изданіе гравюръ А. Дюрера, которое тѣмъ интереснѣе, что многіе рисунки, напримѣръ, св. Евстафій (или по другимъ Губертъ) на охотѣ, и нѣкоторые другіе изъ числа изданныхъ уже 12 тетрадей, можно сравнивать съ подлинными гравюрами Дюрера, хранящимися въ отдѣленіи гравюръ Императорской публичной библіотеки [1]).

И такъ, теперь положено первое начало этому важному и необходимому отдѣлу современныхъ библіотекъ: безъ всякаго сомнѣнія, онъ скоро пополнится подобными же другими изданіями, равно какъ и изданіями путешествій и изображеній предметовъ естественной исторіи, и сдѣлается достойнымъ соперникомъ прочихъ отдѣловъ безспорно богатой нашей Публичной библіотеки. Такимъ-то образомъ, если въ настоящее время Императорская публичная библіотека занимаетъ въ ряду европейскихъ библіотекъ третье мѣсто (послѣ вѣнской и парижской), то при необыкновенной дѣятельности, которою ознаменовались послѣдніе шесть лѣтъ существованія ея, въ теченіе которыхъ пріобрѣтено свыше 60,000 томовъ,—быть можетъ ей суждено сравниться съ этими первыми двумя въ скоромъ времени, и вмѣстѣ съ ними занять первое мѣсто въ ряду учрежденій, приносящихъ всего больше и пользы, и славы человѣческому просвѣщенію.

„С.-Петерб. Вѣдомости“ 17 окт. 1856 г., № 152. (Безъ подписи.—ѣ.)

Нѣчто о фотографическихъ изданіяхъ художественныхъ произведеній.

Г. Герье въ продолженіе нѣсколькихъ уже лѣтъ знакомитъ нашу публику съ новостями европейской археологіи и художествъ, посредствомъ статей, помѣщаемыхъ въ разныхъ русскихъ журналахъ. Въ одной изъ послѣднихъ (напечатанной въ 1-й книжкѣ нынѣшняго „Русскаго Вѣстника“ за нынѣшній 1856-й г.) онъ даетъ замѣтить: Фотографія со временемъ изъ вспомогательнаго искусства, не задумала исчислить и описать главнѣйшія и замѣчательнѣйшія фотографическія изданія, посвященныя воспроизведенію памятниковъ архитектуры, скульптуры, живописи, гравюры и т. д. Задача эта, безъ сомнѣнія, представляетъ весьма интересъ, потому что фотографическія изданія первыхъ годовъ ставятся съ каждымъ годомъ все выше, и теперь ихъ можно считать не только вѣрными, но даже иногда такими вѣрными, что ихъ почти всегда такъ трудно, что ихъ почти нельзя отличить отъ оригинала. Между тѣмъ, въ наше время мало кто можетъ похвастать своей обширной библіотекой изъ лучшихъ изданій всѣхъ странъ и всѣхъ временъ, воспроизводящихъ памятники искусства и всѣхъ отраслей художественной промышленности. Въ нашей публичной художественной библіотекѣ и художественномъ отдѣлѣ нашего времени. Такимъ образомъ, задача г. Герье была весьма интересна и полезна для всѣхъ тѣхъ, кто любитъ изученіе искусства.

Но г. Герье не ограничился только исчисленіемъ

---

[1]) Для знакомства съ этими видами можетъ служить одна изъ нашихъ гравюръ, изображающая [illegible]

изданій, какія мы обыкновенно встрѣчаемъ въ статьяхъ его. Онъ высказалъ на этотъ разъ нѣсколько собственныхъ мыслей, которыя весьма далеки отъ истины, потому что основаны на фактахъ очень неточныхъ. У насъ такъ мало пишется объ искусствахъ, что невольно о всякой строчкѣ радуешься, чтобъ это было не по крайней мѣрѣ вѣрно. Именно потому я и счелъ нужнымъ указать здѣсь на самыя главныя неточности въ фактахъ и умозрѣніяхъ статьи г. Герье.

Не [illegible] указу на слова г. Герье, высказанныя имъ въ самомъ началѣ его статьи. Увеличенныя и необыкновенно реставрированныя фотографіи въ наше время, и большими библіотеками фотографій во всѣхъ странахъ, и фотографическими специальными выставками, и фотографическими журналами и пр., не говорятъ „Ваше ли вниманіе привлекутъ“. Ихъ за достоинствами привлекаетъ [illegible] [illegible] [illegible]

шаго сомнѣнія, и именно потому, что они уже давно были подняты, нельзя довольно надивиться, откуда г. Герцъ взялъ свѣдѣніе о ихъ „неподнятіи“ до сихъ поръ. Въ изустномъ разговорѣ и разсужденіи, вопросы эти были вездѣ подняты, конечно, безчисленное множество разъ со времени открытія фотографіи, и притомъ не только въ кругу художниковъ, гдѣ въ продолженіе послѣднихъ 20 лѣтъ они сдѣлались однимъ изъ самыхъ существенныхъ, постоянныхъ вопросовъ, но и въ общей массѣ публики; этого вѣроятно не будетъ отрицать даже и самъ г. Герцъ. Въ печати же эти вопросы не только были поднимаемы, но даже появились можно сказать въ самый первый день существованія фотографіи. Въ засѣданіи Французской Академіи Наукъ 19-го августа 1839 г., гдѣ въ первый разъ публично и торжественно было говорено о новомъ открытіи, знаменитый Арагò въ докладѣ Академіи излагалъ мысли свои о будущемъ значеніи фотографіи для наукъ и для искусствъ, говорилъ о необходимости снимать виды со всѣхъ уцѣлѣвшихъ памятниковъ художества всѣхъ странъ и всѣхъ народовъ, именно указывалъ на то, что посредствомъ фотографіи возможно будетъ получить изображенія самыя точныя съ памятниковъ Египта съ безчисленными ихъ іероглифическими надписями, и упоминалъ, наконецъ, о новомъ кругѣ дѣйствія, открывающемся теперь для французской комиссіи, издающей, по порученію правительства, снимки съ замѣчательнѣйшихъ памятниковъ древняго и средневѣкового искусства, разсѣянныхъ по всей Франціи. Подобно Арагò, большинство ученыхъ, художниковъ и вообще замѣчательнѣйшихъ людей Франціи, Англіи и Германіи, при самомъ появленіи фотографіи на свѣтъ, обратили вниманіе на то значеніе, которое она должна впослѣдствіи получить для наукъ и искусствъ; они постоянно указывали ей, какъ главную цѣль, воспроизведеніе всей вообще природы, начиная отъ небесныхъ тѣлъ до самыхъ микроскопическихъ организмовъ животнаго и растительнаго царства, и въ то же время воспроизведеніе созданій искусства древняго и новаго міра. Фотографіи и фотографамъ оставалось только слѣдовать этимъ безчисленнымъ и безпрестаннымъ указаніямъ, сыпавшимся со всѣхъ сторонъ. Многочисленныя фотографическія изданія, перечисляемыя нынѣче г. Герцомъ, явились на свѣтъ именно вслѣдствіе того, что вопросъ о фотографіи *былъ поднятъ* самымъ дѣятельнымъ и серьезнымъ образомъ—до такой степени, что перечисленіе всѣхъ статей и трактатовъ, сюда относящихся и разсѣянныхъ по разнымъ книгамъ, изданіямъ и журналамъ въ теченіе послѣднихъ 20 лѣтъ, составило бы порядочный каталогъ на всѣхъ европейскихъ языкахъ. Всего же больше говорено о значеніи фотографіи и примѣненіи ея къ разнымъ отраслямъ искусства — въ *Еженедѣльныхъ Отчетахъ* французской академіи наукъ (Comptes-rendus hebdomadaires de l'Académie des Sciences), такъ какъ это ученое учрежденіе первое обратило самое значительное вниманіе на открытіе фотографіи, первое пріосѣнило ее своимъ могучимъ покровительствомъ и заносило въ свои протоколы всѣ примѣненія, которыя совершались въ фотографическомъ дѣлѣ на всѣхъ концахъ міра. Наконецъ, въ новѣйшихъ философіяхъ искусства (какова въ особенности геніальная эстетика Фишера) въ наше время посвящены даже особые отдѣлы догматическому разсмотрѣнію значенія фотографіи въ ряду прочихъ явленій художественнаго міра. Итакъ, вопросъ объ отношеніи фотографіи къ искусству былъ уже достаточно поднятъ до сихъ поръ...

Что же касается до *разрѣшенія* его, оно по настоящую минуту еще не возможно, и, по всей вѣроятности, еще долго останется невозможнымъ. Фотографія—изобрѣтеніе еще слишкомъ недавнее, дѣйствіе ея произведеній было еще слишкомъ непродолжительно, такъ что мы можемъ видѣть и понимать только одно: что фотографія — изобрѣтеніе чрезвычайно полезное для изученія искусства, облегчающее и ускоряющее передачу его произведеній, и что отъ него можно ожидать важныхъ результатовъ для исторіи искусства. Но этимъ все и ограничивается. Мы никакъ не можемъ сказать теперь, какіе будутъ эти результаты, что именно они за собою поведутъ—дадутъ ли какое-нибудь новое, характерное направленіе искусству, или нѣтъ, и будетъ ли вліяніе это полезно или вредно? Безъ сомнѣнія, всегда будетъ вѣрна въ общихъ чертахъ мысль, что наибольшее изученіе предмета полезно, и рано или поздно приведетъ къ полезнымъ слѣдствіямъ: человѣчество постоянно идетъ къ усовершенствованію на всѣхъ путяхъ своей духовной жизни. Но путь этотъ никогда не представляетъ одной прямой, неуклонной линіи; достиженіе истинной цѣли совершается обыкновенно послѣ долгаго броженія по кривымъ дорогамъ, такъ что очень часто открытія, сами по себѣ чрезвычайно благодѣтельныя и полезныя, долго не въ состояніи бываютъ приносить ту пользу, которая есть прямое ихъ назначеніе, и даже иногда придаютъ ложное или вредное направленіе той или другой сторонѣ человѣческой дѣятельности. Во всѣхъ вѣкахъ мы видимъ желаніе изучать созданія искусства предшествовавшихъ эпохъ, стремленіе узнать и понять ихъ какъ можно полнѣе, совершеннѣе, глубже; однако же, въ каждомъ отдѣльномъ столѣтіи это изученіе приводитъ къ совершенно-разнымъ результатамъ какъ вкусъ и познаніе народовъ, такъ и производительность художниковъ. Такъ точно и въ нашъ вѣкъ, въ виду великаго, геніальнаго изобрѣтенія—фотографіи, мы смѣло можемъ быть убѣждены, что это изобрѣтеніе въ высшей степени благодѣтельно, что оно будетъ имѣть несомнѣнное вліяніе на образованіе человѣческаго рода, и рано или поздно повлечетъ за собою великіе результаты. Но *когда*, а главное, *какъ* это совершится, какую именно частицу пользы оно внесетъ въ исторію искусства, въ чемъ будетъ состоять польза, какія будутъ послѣдствія для искусства отъ того знакомства съ безчисленными произведеніями художествъ, которое доставитъ намъ фотографія—этого нѣтъ возможности опредѣлить въ наше время, и никто не брался разрѣшить этого вопроса по весьма понятной и простой причинѣ: именно по причинѣ *несвоевременности* и *гадательности* подобнаго разрѣшенія. Г. Герцъ же,

хотя и брался за разрѣшеніе его, но также доказалъ собою справедливость сказаннаго мною; потому что въ статьѣ его мы все-таки нашли одно: заглавія нѣсколькихъ фотографическихъ изданій и повтореніе весьма извѣстной общей истины, въ которой никто никогда не сомнѣвался, что „фотографія поможетъ знакомству съ очень многими памятниками искусства".

Другая невѣрность г. Герца заключается въ томъ, что въ разныхъ мѣстахъ своей статьи онъ говоритъ, будто фотографія начала со снимапія портретовъ, а потомъ уже перешла къ воспроизведенію созданій архитектуры, скульптуры, живописи и проч. Изъ журнальныхъ статей г. Герцъ могъ бы узнать уже два года назадъ (а изъ подлинныхъ источниковъ, конечно, еще раньше), что первыя фотографіи были именно только снимки съ художественныхъ произведеній. Во Франціи это были виды: Notre-Dame de Paris, парижскихъ набережныхъ Лувра, береговъ Сены и т. д., въ Англіи—копіи съ гравюръ, статуй, вазъ, картинъ, и проч.; портретами же начали заниматься (преимущественно ремесленные и торговые образомъ) лишь впослѣдствіи.

Третья, капитальная, невѣрность г. Герца заключается въ его мнѣніи, будто изученіе средневѣковой скульптуры до сихъ поръ вовсе не существовало въ Европѣ и начнется только теперь, благодаря помощи фотографіи. Въ одномъ мѣстѣ онъ говоритъ: „Мы лишены самыхъ необходимыхъ матеріаловъ для изученія средневѣковой скульптуры", а въ другомъ мѣстѣ „произведенія скульптуры среднихъ вѣковъ не собраны до-сихъ-поръ въ музеяхъ, но разсѣяны во всѣхъ городахъ Европы и даже самыхъ незначительныхъ мѣстечкахъ Западной Европы. Они еще не составляютъ для насъ предмета одного отвлеченнаго изученія, какъ статуи античнаго міра... По причинѣ несмѣтнаго числа произведеній, мы, не зная часто даже именъ лучшихъ мастеровъ, не знаемъ досихъ-поръ ни разнообразныхъ школъ, ни характеристическихъ признаковъ, отличающихъ эти школы", и проч. Эти разсужденія до такой степени невѣрны, до такой степени противорѣчатъ фактамъ, настоящимъ и притомъ далеко не новымъ для всѣхъ тѣхъ, кто занимается исторіей искусствъ, что нельзя надивиться всему, что здѣсь высказано. Не знаемъ, чему приписать странныя невѣрности и невѣроятности, которыя г. Герцъ накопилъ въ немногихъ приведенныхъ здѣсь строкахъ. Понятно, что ему желательно было выставить заслуги фотографіи въ самомъ лучшемъ и блестящемъ свѣтѣ: разсказать, что, въ короткое время своего существованія она произвела уже очень-много весьма примѣчательныхъ изданій, заключающихъ въ себѣ прекрасные и вѣрные снимки съ художественныхъ произведеній, въ томъ числѣ и со средневѣковыхъ скульптуръ [1]); но какая же надобность увѣрять, съ невѣроятнымъ искаженіемъ истины, будто до-сихъ-поръ въ Европѣ *забыли* заняться исторіей скульптуры, что такой исторіи не только еще не существуетъ, но даже и существовать не могло, потому-что у насъ и матеріаловъ къ тому еще нѣтъ и не было въ рукахъ? Онъ увѣряетъ, что „тому, кто даже хотѣлъ бы „исключительно посвятить себя изученію этого предмета, нѣтъ возможности видѣть самому всѣ эти произведенія или взлѣзать на страшныя высоты, чтобы „разсматривать и срисовывать порталы или тимпаны „средневѣковыхъ соборовъ, которыхъ статуи или „рельефы останутся невидимы даже вооруженному „глазу. Притомъ, лучшій рисунокъ снятый по этой „причинѣ поспѣшно, не можетъ быть вѣренъ".

Читая эти фразы, человѣкъ, даже вовсе не спеціалистъ, вовсе неслѣдившій за этимъ предметомъ, невольно скажетъ себѣ и другимъ: „Однако же довольно странно то, что говоритъ г. Герцъ! Онъ полагаетъ (и весьма справедливо), что большею частію средневѣковыя скульптуры до-сихъ-поръ не отдѣлены отъ архитектурныхъ памятниковъ, для украненія или дополненія которыхъ нарочно созданы. Извѣстно, что вся средневѣковая архитектура отличается чрезвычайною вышиною своихъ созданій: такъ неужели же, по причинѣ этой вышины, остались неузнанными, невымѣренными и несрисованными со всею точностью самыя тонкія, самыя нѣжныя подробности кружевныхъ, улетающихъ въ небо средневѣковыхъ шпилей? Неужели вышина могла остановить въ наше время серьёзныхъ и глубокихъ изслѣдователей у подножія соборовъ, когда она не остановила путешественниковъ, поднимавшихся на страшныя и опасныя крутизны Чимборазо и Давалагири, на верхнія площадки египетскихъ пирамидъ? Или неужели же какая-то особенная несчастная судьба тяготѣла надъ одною только средневѣковою скульптурою, такъ-что путешественники, художники, археологи изучали и описывали со всею подробностью средневѣковые соборы, начиная отъ пяты ихъ до самаго верхняго украненія, и оставляли, точно нарочно, въ сиротствѣ и пренебреженіи одну скульптуру?" Таковы вопросы, которые невольно придутъ въ голову каждому. Но факты сами собой тѣснятся во множествѣ и опровергаютъ своимъ самымъ положительнымъ свидѣтельствомъ, можно сказать, каждую букву во всѣхъ приведенныхъ выше фразахъ г. Герца.

Любовь къ средневѣковому искусству проснулась не теперь, а еще въ концѣ прошлаго столѣтія; изученіе его произведеній началось въ Европѣ такъ уже давно, что странно было бы предположить, чтобъ какая-нибудь причина поспѣшала до сихъ поръ изданію ихъ во множествѣ. Подумаешь, что, кромѣ фотографіи, не было никакой другой возможности передать скульптурныя произведенія, и они одни, несмотря на страсть къ средневѣковому искусству, несмотря на вездѣ пробужденный къ нему энтузіазмъ, должны были ожидать для своихъ изображеній—появленія на свѣтъ фотографіи, между тѣмъ, какъ прочія искусства давно уже умѣли пользоваться для того гравюрой на деревѣ, на мѣди, на сталп, литографіей и проч. Но въ дѣйствительности было иначе: изданіе средневѣковыхъ скульптуръ началось уже

[1]) Я не касаюсь вопроса о художественномъ достоинствѣ или недостаткѣ фотографій въ сравненіи съ гравюрами. Это предметъ особый, который разсматривать здѣсь не мѣсто.

очень давно. Рисунки ихъ находятся во множествѣ въ извѣстномъ изданіи Аженкура; послѣ него, огромное количество ихъ издалъ Ленуаръ, который, посреди разгара французской революціи, успѣлъ составить, въ 1793 г., цѣлый музей французской скульптуры (преимущественно средневѣковой) изъ статуй, барельефовъ и даже цѣлыхъ порталей, спасенныхъ имъ отъ вандализма тогдашнихъ французовъ. Этотъ музей, собранный и устроенный Ленуаромъ съ опасностью собственной его жизни, былъ признанъ за великое національное дѣло даже самимъ революціоннымъ правительствомъ, существовалъ до 1816 года и изданъ Ленуаромъ въ восьми большихъ томахъ in-folio. Неужели же г. Герцъ не знаетъ о существованіи этого музея и этого изданія, или, если и знаетъ, то полагаетъ, что въ продолженіе цѣлой четверти столѣтія своего существованія, этотъ музей нисколько не подвинулъ изученія средневѣковой скульптуры? Не ужели же г. Герцъ ничего также не слыхалъ о музеяхъ средневѣкового искусства (въ томъ числѣ и скульптуры), составленныхъ, съ безконечными пожертвованіями и трудами, французами Соважо, Лабартомъ и въ особенности Дюсоммераромъ? Неужели онъ не знаетъ про музей послѣдняго, помѣстившійся въ отели Клюни и впослѣдствіи пріобрѣтенный французскимъ правительствомъ—музей, гдѣ, также какъ въ музеѣ Ленуара, сохраняются не только средневѣковыя статуи и барельефы, каменные, мраморные, деревянные и множество другихъ мелкихъ скульптурныхъ произведеній, но даже цѣлыя части порталовъ средневѣковыхъ соборовъ? Неужели онъ не знаетъ также, что этотъ музей давно уже изданъ? Неужели онъ не знаетъ ничего о средневѣковыхъ скульптурахъ, сохраняющихся въ музеяхъ кёльнскомъ, нюрнбергскомъ, аугсбургскомъ, тулузскомъ, о покупкахъ, сдѣланныхъ знаменитымъ Ваагеномъ для берлинскаго музея еще въ 1843 году? Наконецъ, неужели онъ ничего не слыхалъ о составленіи въ 1855 году особаго отдѣла средневѣковой скульптуры въ луврскомъ музеѣ и о музеѣ средневѣковой итальянской скульптуры, принадлежащемъ извѣстному итальянскому любителю искусствъ Джильи и описываемомъ съ 1857 г. въ особенномъ изданіи флорентинскаго археолога Мильяринн?.. Невѣроятно, чтобъ такой спеціалистъ, какъ г. Герцъ, не зналъ всего этого, а потому я не привожу здѣсь всѣхъ книгъ и изданій, которыя доказываютъ положительность приведенныхъ мною фактовъ, тѣмъ болѣе, что всѣ они довольно извѣстны.

Такимъ образомъ, музеевъ въ Европѣ достаточно для собраній средневѣковой скульптуры. Но положимъ, что ихъ бы даже вовсе не было: что жъ изъ этого? Развѣ безъ музеевъ нельзя изучать скульптуру, потому только, что она разсѣяна по многимъ городамъ, монастырямъ, церквамъ, и т. д.? Изучаютъ же архитектуру и внѣ всякихъ музеевъ, прямо по памятникамъ, разсѣяннымъ въ безчисленныхъ мѣстностяхъ; изучаютъ же фрески, которыхъ очень много, начиная съ древняго Египта и Индіи, и до новаго времени, но которыхъ все-таки не найдешь ни въ какомъ музеѣ. На неизвѣстность имени скульпторовъ г. Герцъ никоимъ образомъ не имѣетъ права ссылаться: неизвѣстны имена цѣлыхъ сотенъ архитекторовъ, живописцевъ, граверовъ и другихъ средневѣковыхъ художниковъ—однако же это нисколько ничему не мѣшало, и изученіе шло своимъ порядкомъ, хотя, разумѣется, точное опредѣленіе имени и личности художника всегда въ высшей степени желательно и полезно. Въ нашемъ столѣтіи — прямо наоборотъ непонятному и необъяснимому утвержденію г. Герца — сдѣлано уже необыкновенно много для глубочайшаго и ближайшаго знакомства съ средневѣковою скульптурою; конечно, много еще остается впереди (точно также, какъ для изученія всѣхъ на свѣтѣ наукъ и искусствъ), но уже и теперь разсмотрѣны и научно опредѣлены разныя школы средневѣковой скульптуры, столько же по народамъ, сколько и по эпохамъ. Теперь, занимающійся этимъ предметомъ не только отличитъ сейчасъ же скульптуру средневѣковую итальянскую отъ французской, французскую отъ нѣмецкой, нѣмецкую отъ нидерландской, и т. д., но еще по вѣрнымъ и точнымъ опредѣленіямъ и признакамъ, даваемымъ современною наукою, въ состояніи распознать школы одного и того же народа—современныя или разновременныя; такъ, напримѣръ, онъ распознаетъ въ Германіи школы: кёльнскую, бамбергскую, нюрнбергскую, саксонскую, и т. д.; во Франціи школы: южно-французскую, сѣверо-французскую и т. д., и притомъ въ разные періоды ихъ существованія. Обо всемъ этомъ мы имѣемъ уже не мало сочиненій и отдѣльныхъ монографій на языкахъ французскомъ, нѣмецкомъ и англійскомъ (довольно упомянуть о сочиненіяхъ Чиконьяры, Куглера, Шназе, Шпрингера, Фёрстера, Дидрона, Витё, Лассюса, Леконта, Картера, Стоттгарта, Шапюи, Пюттриха, Мюллера, Буассерѣ, Мериме и т. д.) и, сверхъ того, огромное количество мелкихъ статей, разсѣянныхъ по художественнымъ журналамъ, особенно по журналамъ, спеціально посвященнымъ средневѣковой археологіи... Грустно подумать, что блестящіе и счастливые труды всей фаланги археологовъ и художниковъ нашего времени, принесшіе такіе огромные результаты дѣлу узнанія средневѣковаго художества, могутъ оставаться у насъ неизвѣстными даже спеціалистамъ.

Что же касается до рисунковъ, изображающихъ средневѣковыя скульптуры, то ихъ издано необыкновенно много, и притомъ отличныхъ, гораздо раньше всѣхъ художественныхъ фотографическихъ изданій. Количество ихъ весьма велико; перечислять мнѣ ихъ здѣсь не приходится (это значило бы писать каталогъ художественной литературы). Замѣчу только, что большая часть этихъ рисунковъ превосходна; очень часто они весьма значительнаго объема, потому что иногда достигаютъ величины 3, 4 и даже 5 вершковъ. Кажется, мудрено и при такихъ рисункахъ не находить возможности изучать разности типовъ и школъ. Для этого необходимо было бы какое то особенное, преднамѣренное упорство... Нынѣшніе археологи требуютъ необыкновенной вѣрности отъ своихъ рисовальщиковъ и гравёровъ, и въ знаменитыхъ *Annales archéologiques*, издаваемыхъ Дидрономъ, мы не разъ встрѣчали разсужденія о томъ, какъ

такой или другой артистъ передаетъ нынѣче характеръ и физіономію поручаемыхъ ему для воспроизведенія памятниковъ средневѣковаго искусства: то же самое встрѣчаемъ и во многихъ другихъ журналахъ и книгахъ. Это доказываетъ, съ какою любовью и аккуратностью стремятся издатели и ученые къ передачѣ художественныхъ произведеній въ атласахъ или рисункахъ своихъ сочиненій. — Добросовѣстность и глубокость изученія средневѣковой скульптуры въ настоящее время доказывается, наконецъ, всего лучше вѣрностью, съ которою реставрируются испорченные или искаженные временемъ и людьми статуи и барельефы во французскихъ, нѣмецкихъ и англійскихъ средневѣковыхъ соборахъ.

Г. Герцъ довершилъ свои невѣрныя показанія по этой части тѣмъ, что утверждаетъ, будто статуи и барельефы соборовъ шартрскаго, амьенскаго и реймскаго не были еще до сихъ поръ никому извѣстны въ Россіи. Какъ такъ? Неужели никто у насъ не знаетъ великолѣпныхъ монографій этихъ геніальныхъ созданій? У насъ уже довольно давно, слава Богу, не существуетъ прежнихъ нелѣпыхъ понятій объ искусствѣ среднихъ вѣковъ; слѣдовательно, нѣтъ и причины презирать по прежнему средневѣковое искусство и изданія, его воспроизводящія. Кто у насъ занимается исторіей искусства, тотъ навѣрное старался знакомиться съ этими изданіями (если самъ не былъ за границей); масса же публики, быть можетъ и въ самомъ дѣлѣ не знаетъ этихъ геніально-созданныхъ соборовъ, но вѣдь мало ли чего она еще не знаетъ! За что же, наконецъ, вмѣстѣ со всею остальною публикою, такъ несправедливо обвинилъ г. Герцъ и всѣхъ нашихъ художниковъ? Неужели *никто* изъ нихъ за границей не разсматривалъ и и не изучалъ средневѣковой скульптуры, и, возвратясь въ Россію, никогда не полюбопытствовалъ заглянуть въ тѣ изданія, которыя съ такою, можно сказать, расточительностью появляются въ Европѣ по всѣмъ частямъ средневѣковаго искусства? Къ счастью, это обвиненіе столько же невѣрно, сколько и напрасно: и публика, и художники наши несравненно больше знаютъ, чѣмъ думаетъ г. Герцъ [1]).

Мнѣ бы пришлось опять начать цѣлый процессъ съ г. Герцомъ, еслибъ я захотѣлъ отвѣчать на другое его мнѣніе объ изданіяхъ произведеній средневѣковой живописи, и именно итальянскихъ фресокъ. Онъ полагаетъ, что „должно желать скорой и отчетливой передачи этихъ никунабулъ итальянской живописи посредствомъ фотографіи, тѣмъ болѣе, что *у насъ нѣтъ съ нихъ ни удовлетворительныхъ гравюръ, ни литографій*“. Мнѣ невозможно пускаться опять и здѣсь въ подробное опроверженіе г. Герца, но необходимо замѣтить только одно: эти слова его доказываютъ, до какой степени ему мало извѣстна литература искусства. Въ опроверженіе г. Герца я бы могъ сейчасъ же исчислить длинный рядъ превосходныхъ изданій, гдѣ *отлично* переданы древнія итальянскія фрески. Развѣ немногія только фрески значительнѣйшихъ итальянскихъ мастеровъ не были до-сихъ-поръ награвированы. Безъ сомнѣнія, ничего нѣтъ полнаго на свѣтѣ; слѣдовательно, никакъ нельзя сказать, что *всѣ* древнія итальянскія фрески изданы уже; однако ихъ до-сихъ-поръ награвировано уже столько, что можно быть довольну и тѣмъ, что сдѣлано. Чѣмъ больше воспроизведутъ впослѣдствіи еще гравюра и фотографія, тѣмъ лучше; но это будущее не должно служить поводомъ къ незнанію или униженію того, что до сихъ-поръ произведено съ любовью и примѣчательнымъ совершенствомъ.

Не находя возможности прослѣдить здѣсь всѣ вѣнѣрности г. Герца, я коротко укажу на главнѣйшія:

1) Г. Герцъ полагаетъ, что когда фотографія передастъ много памятниковъ скульптуры (романской), тогда можно будетъ, *не выходя изъ кабинета*, написать исторію этой скульптуры. Такое дилетантское понятіе не допускается уже очень-давно въ изученіи искусства: написать такимъ-образомъ исторію, конечно, можно — физической невозможности нѣтъ — но что это будетъ за исторія? Нынѣче обыкновенно требуютъ отъ историка искусства (я думаю, прежде всего онъ самъ отъ себя долженъ того требовать), чтобъ онъ *собственными глазами* видѣлъ и оцѣнилъ тѣ памятники искусства, о которыхъ онъ будетъ писать.

2) Г. Герцъ, говоря о фотографіяхъ съ гравюръ неизвѣстнаго нѣмецкаго гравера (обыкновенно обозначаемаго буквами E. S. и годомъ 1466), нашелъ нужнымъ украсить рѣчь свою такою фразою, что это былъ „одинъ изъ первыхъ послѣдователей Мазо Финигверры, изобрѣтателя гравированія“. Эта фраза была совершенно лишнею: г. Герцъ легко могъ бы обойтись безъ нея и просто сказать, что граверъ E. S. былъ одинъ изъ древнѣйшихъ нѣмецкихъ граверовъ. Но онъ предпочелъ свою фразу, и — доказалъ свое незнаніе нынѣшнихъ изслѣдованій объ исторіи гравюры. Уже довольно-давно признано, что нѣмецкая гравюра изобрѣтена въ Германіи, а итальянская въ Италіи, каждая изъ нихъ совершенно-независимо одна отъ другой, и что если необходимо уже говорить о вліяніи одной на другую, то скорѣе должно признать первоначальное вліяніе Германіи на Италію, а не обратно. Во всякомъ случаѣ, граверъ E. S. 1466 года никоимъ образомъ не можетъ и не долженъ быть названъ *послѣдователемъ* Мазо Финигверры.

3) Г. Герцъ жалуется на тѣ экземпляры гравюръ Марка-Антонія и Альберта Дюрера, съ которыхъ фотографическіе снимки выходятъ нынѣче особыми изданіями. Онъ говоритъ: „къ сожалѣнію, эти фотографіи сняты съ экземпляровъ, которые не принадлежатъ къ лучшимъ оттискамъ“. Сверхъ того,

[1]) Императорская Публичная Библіотека, въ С.-Петербургѣ, весьма-богата въ настоящее время лучшими и самыми объемистыми сочиненіями и монографіями (большею частью атласами) по всѣмъ отраслямъ средневѣковаго искусства, и этими сокровищами не мало пользуются у насъ читатели, сколько мнѣ извѣстно. Въ Библіотекѣ находятся также не только *почти всѣ* фотографическія изданія, поименованныя г. Герцомъ, но и многія другія — не поименованныя.

онъ съ презрѣніемъ говоритъ, что оригиналъ Дюрера принадлежитъ *какому-то* г. *Симону*. Повидимому, эти слова обличаютъ въ г. Герцѣ недостаточное знакомство съ подлинными гравюрами. Кромѣ него, никто, кажется, до-сихъ-поръ не жаловался на дурное качество оригинальныхъ экземпляровъ, а недостаточность или неудовлетворительность гравюръ объясняется совсѣмъ-другимъ образомъ. Одинъ изъ лучшихъ французскихъ знатоковъ фотографіи и искусства, Фоше, отдававшій отчетъ въ *Revue universelle des arts* о фотографической французской выставкѣ 1857 года, значительно распространился объ этомъ предметѣ; онъ отдаетъ полную справедливость *превосходному качеству экземпляровъ*, съ которыхъ сняты копіи въ изданіяхъ Марка Антонія (Делессеромъ) и Альберта Дюрера (братьями Виссонъ), и въ особенности упоминаетъ объ *отличныхъ оригиналахъ изъ отличной коллекціи* г. *Симона* и проч. Причины же весьма-значительныхъ недостатковъ снимковъ онъ находитъ (и весьма-справедливо) въ нѣкоторыхъ слабыхъ сторонахъ самой фотографіи, быть-можетъ, непобѣдимыхъ навсегда, или покрайней мѣрѣ еще надолго.

Но одинъ изъ самыхъ главныхъ недостатковъ статьи г. Герца заключается въ томъ, что онъ, не будучи достоточно знакомъ съ исторіей фотографіи и ея художественныхъ изданій, говорилъ объ этомъ предметѣ на удачу, шелъ, такъ-сказать, ощупью при описаніи и исчисленіи этихъ изданій. Поэтому, онъ говоритъ, какъ о чемъ-то новомъ, о фотолитографіи: „Въ послѣднее время изобрѣли даже новый способъ отпечатывать фотографіи на камнѣ, подобно литографіямъ. Я получилъ подобный оттискъ (съ одной картины Рафаэля), но въ немъ ясно отпечатывалась еще вся новость изобрѣтенія“. Напрасно г. Герцъ считаетъ это изобрѣтеніе столько новымъ; изъ *Еженедѣльныхъ Отчетовъ Французской Академіи Наукъ* онъ могъ бы узнать, что фотолитографія извѣстна уже съ 1852 года (5 или 6 лѣтъ очень-много значитъ въ исторіи изобрѣтенія, существующаго всего только 20 лѣтъ). Итакъ это не новость! Но про дѣйствительную новость въ дѣлѣ фотографическихъ способовъ и изданій г. Герцъ ничего не говоритъ: я разумѣю *геліографію* или *фотографическую гравюру*, которая состоитъ въ томъ, что фотографическій рисунокъ отпечатывается и нарѣзывается *самимъ солнцемъ* на металлической доскѣ (вслѣдствіе извѣстныхъ химическихъ приготовленій), такимъ образомъ, что доска эта становится обыкновенною, награвированною, будто-бы, отъ руки художника доскою, и можетъ давать потомъ безчисленное множество оттисковъ. Уже съ 1840 года начали во Франціи, Англіи и Германіи заниматься отыскиваніемъ способа получать *фотографическія гравюры*, нарѣзанныя самимъ солнцемъ, но только въ наше время пришли къ удовлетворительнымъ результатамъ, и результаты эти такъ важны, что въ дѣлѣ фотографіи почитаются нынѣче едва ли не самымъ главнымъ вопросомъ. На фотографической выставкѣ 1857 года въ Парижѣ всего болѣе хлопотали и заботились объ этихъ *геліографіяхъ* или *фотографическихъ гравюрахъ*. И очень-понятно! До-сихъ-поръ фотографія была такое изобрѣтеніе, которое давало произведенія блестящія, но недолговѣчныя. Вслѣдствіе непрочности и измѣнчивости химическихъ составовъ, въ нихъ употребленныхъ, едва ли не всѣ фотографическіе рисунки должны черезъ нѣсколько лѣтъ исчезнуть съ бумаги, оставя послѣ себя одни темныя, неопредѣленныя пятна. Открытіе же *геліографіи* придаетъ прочность и долговѣчность фотографическимъ рисункамъ, и притомъ размножаетъ ихъ въ то же время въ весьма значительномъ объемѣ. Нынѣче уже производятъ много такихъ геліографическихъ рисунковъ, предпринимаются даже изданія. И именно на нихъ-то всего больше долженъ былъ упереть въ своей статьѣ г. Герцъ: все сдѣланное до-сихъ-поръ фотографіею можетъ считаться *прологомъ*, *вступленіемъ* къ настоящей ея исторіи и изданіямъ. Безъ сомнѣнія, геліографическія изданія скоро вытѣснятъ изъ употребленія простыя фотографическія изданія, подобно тому какъ еще недавно фотографіи на металическихъ дощечкахъ (или дагерротипы) были вытѣснены фотографіями на бумагѣ. И дѣйствительно, что значатъ непрочныя нынѣшнія фотографическія изданія, долженствующія скоро пропасть, въ сравненіи съ геліографическими, которыя будутъ столько же прочны и долговѣчны, какъ печатныя книги или обыкновенная гравюра?

Но положимъ, что г. Герцъ воленъ былъ и не писать про эту сторону фотографіи, казалось бы самую важную для искусства и его исторіи въ наше время—всякій воленъ писать, какъ находитъ то нужнымъ и лучшимъ; все-таки въ остальныхъ частяхъ своей статьи онъ обязанъ былъ прежде всего быть вѣренъ фактамъ, которые излагаетъ, и не долженъ былъ предпринимать этой статьи, прежде чѣмъ ознакомился съ предметомъ основательно и со всѣхъ сторонъ. Положимъ также, что при несуществованіи въ Россіи почти вовсе художественной литературы, у насъ покуда еще невозможна исторія искусства, которая основывалась бы на нашихъ собственныхъ работахъ; но пусть, по-крайней мѣрѣ, излагается со всею вѣрностью и исправностью то, что сдѣлано другими народами, не компилирующими, а дѣйствительно работающими на поприщѣ исторіи искусства. Это докажетъ съ нашей стороны по-крайней-мѣрѣ хоть уваженіе къ дѣлу и къ настоящимъ дѣятелямъ. Неужели же наконецъ это такъ трудно?

(„*С.-Петерб. Вѣд.*“, *11 іюля 1858 г., № 150 съ подп.: В. С-ъ*).

Разборъ рукописнаго сочиненія Д. А. Ровинскаго: „Обозрѣніе русскаго гравированія на металлѣ и на деревѣ до 1725 года“ [1]).

Требованія отъ исторіи гравюры совершенно другія, въ наше время, чѣмъ прежде. Нынѣче уже недостаточно изложить розысканіе о разныхъ гравюрныхъ школахъ и о художникахъ, принадлежащихъ каждой изъ нихъ. Какъ бы ни были замѣчательны достоинства сочиненія объ исторіи гравюры, ограничивающагося одними голыми фактами, все-таки оно будетъ считаться неудовлетворительнымъ. Исторія каждаго образовательнаго искусства излагается нынѣче не иначе, какъ въ связи со всѣми остальными искусствами и съ общимъ ходомъ просвѣщенія у даннаго народа,—и исторія гравюры конечно никоимъ образомъ не можетъ остаться позади всеобщаго требованія, сдѣлавшагося закономъ и привычкою. Это тѣмъ болѣе должно быть непремѣнно такъ, а не иначе — что новое направленіе исторіи искусствъ условлено не модою, не капризомъ, а настоящимъ, установившимся въ наше время, понятіемъ объ искусствахъ, о тѣснѣйшей связи ихъ со всеобщею исторіею—съ жизнью: внѣ такой связи они перестаютъ нынѣче имѣть значеніе.

Факты изъ исторіи художествъ сами за себя говорятъ, настоятельно требуютъ введенія философскаго элемента въ разсмотрѣніе, требуютъ, чтобъ современный историкъ извлекалъ ихъ изъ водоворота случайности и нечаянности, показывалъ ихъ внутреннее значеніе, взаимную связь, показывалъ причины, вызвавшія ихъ къ жизни, а также слѣдствія, оставленныя для человѣчества ихъ существованіемъ.

Всякая исторія искусства, написанная не въ этомъ смыслѣ, есть еще *не исторія*, а только *матеріалъ* для исторіи.

Приложимъ эти положенія къ исторіи Русской гравюры, и мы увидимъ, до какой степени каждый фактъ въ ней противится голому изложенію и описанію, и до какой степени настоятельно требуетъ настоящаго *историческаго* изложенія, т.-е. анализа, разработки въ связи съ прочими явленіями жизни и другихъ искусствъ.

Гравюра на деревѣ появилась въ Россіи во 2-й половинѣ XVI стол., т.-е. черезъ 150 лѣтъ послѣ первыхъ гравюръ на деревѣ Западной Европы; гравюра на мѣди появилась въ Россіи во 2-й половинѣ XVII стол., т.-е. черезъ 200 лѣтъ послѣ первыхъ гравюръ на мѣди Западной Европы,—и такимъ образомъ новое искусство пришло въ наше отечество тогда, когда оно стояло въ Европѣ на высшей степени своего развитія. При этомъ же первомъ фактѣ исторіи нашей гравюры невольно являются вопросы: какъ было заимствовано нами это искусство, какое было дальнѣйшее его развитіе? Усвоило-ли Русское искусство все то, что было уже выработано западнымъ, усвоило-ли оно его задачи и его технику, продолжало-ли оно работу предидущихъ столѣтій, продолжало-ли оно начатое другими народами развитіе? Пошло ли оно по дорогѣ, открытой этими народами, или само открыло себѣ новую самостоятельную дорогу?

Знакомство съ произведеніями перваго періода нашей гравюры приводитъ къ тому убѣжденію, что ходъ ея былъ совершенно другой, чѣмъ въ остальной Европѣ.

Въ Германіи и Голландіи, гравюра на деревѣ привела къ открытію книгопечатанія, и осталась съ нимъ тѣсно связанною въ продолженіе всего начальнаго періода своего существованія. Въ остальныхъ земляхъ Европы, хотя она и не повела къ этому великому открытію, но стала съ нимъ въ точно такую же близкую связь и, въ теченіе XV и XVI вѣковъ, когда началось новое движеніе мысли и духа, она приняла участіе во всѣхъ стремленіяхъ человѣчества, искавшаго въ эту эпоху, съ особенною энергіею и жадностью—свѣта и воспитанія. Эти высокія и могущественныя стремленія, призывавшія на помощь самую неутомимую дѣятельность гравюры, какъ искусства по преимуществу служащаго *распространенію* и *размноженію* идей и наглядныхъ представленій, и были причиною того великаго развитія, котораго такъ быстро достигла гравюра на деревѣ, а вслѣдъ за нею и гравюра на мѣди. Скоро, изъ искусства служительнаго гравюра сдѣлалась самостоятельнымъ художествомъ, наравнѣ съ прочими образовательными искусствами, имѣющими исключительно свои собственныя, художественныя цѣли.

Что такое гравюра (и преимущественно гравюра на деревѣ), при началѣ своего существованія, какъ не продолженіе миніатюрной живописи въ рукописяхъ? Ксилографическія книги и отдѣльные листки, гравированные на деревѣ—въ началѣ ничто другое, какъ повторенные на деревянныхъ доскахъ рисунки изъ манускриптовъ, но только получившіе возможность, посредствомъ тисненія, распространяться въ массахъ гораздо легче и удобнѣе, чѣмъ дорогіе и рѣдкіе миніатюрные рисунки — полезныя свѣдѣнія религіозныя, политическія, научныя; или же—это рисунки, воспользовавшіеся новою представившеюся возможностью воплощать для всей народной массы, въ удобопонятныхъ и популярныхъ формахъ, явленія того идеальнаго, реальнаго или сатирическаго настроенія, которое жило въ обществѣ. Но вскорѣ гравюра вездѣ расширяетъ область задачъ своихъ, граверы скоро становятся чѣмъ-то больше и значительнѣе прежнихъ миніатюристовъ: они уже не иллюстраторы чужихъ текстовъ, они свободные создатели композицій на собственныя темы, фантазія ихъ становится все шире

[1]) Сочиненіе это было представлено, въ 1858 г., въ Академію Наукъ, на соисканіе Демидовской преміи.

Ред.

и вольнѣе. Однимъ словомъ, исторія западной гравюры, въ первый ея періодъ, есть столько же исторія развивающейся и быстро возвышающейся техники, сколько и исторія развивающейся фантазіи, завоевывающей новыя задачи и создающей для нихъ новыя художественныя формы. Гравюра совершила сначала свое первобытное призваніе быть помощницею народнаго образованія, и потомъ, когда ея работа была здѣсь кончена, оказалось, что она имѣла уже новую почву для своего дѣйствія, новыя выработанныя силы, готовыя для новаго призванія—исключительнаго служенія художеству.

Въ Россіи было совершенно иначе. У насъ вначалѣ не было ничего подобнаго многочисленнымъ ксилографическимъ книгамъ или (сколько до сихъ поръ извѣстно) отдѣльнымъ листкамъ. Наши гравюры на деревѣ являются лишь въ видѣ предмета роскоши или прихоти, въ видѣ иллюстрацій для нѣкоторыхъ книгъ религіознаго содержанія. Когда гравюра на деревѣ пришла въ наше отечество, изъ нея не съумѣли и не нашли нужнымъ сдѣлать того многосторонняго приложенія, какое ей было дано на Западѣ. Она надолго осталась тѣмъ, чѣмъ была въ началѣ—продолженіемъ миніатюрныхъ рисунковъ, украшавшихъ рукописи и назначенныхъ для прихоти или наслажденія немногихъ. Польза или наслажденіе всей массы народной — эти два главные рычага всякаго истиннаго, великаго развитія въ наукѣ и искусствѣ, были ей чужды, какъ въ началѣ, такъ и въ продолженіе всего почти перваго періода существованія ея въ Россіи: гравюры, назначенныя не для немногихъ, а для всеобщей массы, являются обыкновенно не при многообъемистыхъ, дорогихъ и рѣдкихъ изданіяхъ, а въ формѣ совершенно иной, доступной для большинства.

Первыя наши гравюры, какъ и произведенія миніатюрной живописи, которымъ онѣ подражали и служили продолженіемъ—лишены почти вовсе элемента самостоятельной *фантазіи*. Для большинства религіозныхъ представленій, служившихъ имъ сюжетами, существовалъ давно отвердѣвшій типъ, освященный преданіемъ и церковью: его преступать не было возможности даже и потому одному уже, что онъ былъ глубоко укорененъ въ общественномъ вкусѣ. Богатству, расточительности, многосторонности западной фантазіи противуполагается у насъ не только бѣдность, но даже почти совершенное отсутствіе ея. Рѣдкій граверъ создавалъ что-нибудь новое, новый типъ не только сочиненія, но даже украшенія: одинъ граверъ копировалъ другого, или заимствовался готовыми типами, иной разъ прилаживалъ иностранныя композиціи, какъ-бы избѣгая необходимости создавать самъ, какъ-бы радуясь, что есть уже люди, которые раньше его взяли на себя трудъ сочинять и создавать. Къ этому копированію или прилаживанію чужого чувствовалась, въ первыя времена нашей гравюры, конечно, особенно-сильная наклонность, потому что число граверовъ такого сорта стало у насъ вскорѣ значительно возрастать; но, въ противуположность многочисленнымъ, можно сказать безчисленнымъ, граверамъ Запада, *художникамъ* и *творцамъ*, исторія нашей гравюры заключаетъ въ себѣ только весьма большое число *граверовъ-копистовъ* и *мастеровыхъ*. Художниковъ между ними мы не находимъ.

Но при такомъ направленіи искусства, развитіе его невозможно, и вотъ причина, по которой русская гравюра на деревѣ, въ первый періодъ своего существованія, отъ второй половины XVI и до конца первой четверти XVIII ст., т.-е. въ продолженіе цѣлыхъ 150 лѣтъ, не представляетъ никакихъ чувствительныхъ, существенныхъ усовершенствованій, кромѣ нѣкоторыхъ весьма недалеко простирающихся усовершенствованій въ техникѣ. Большее, сравнительно съ другими, развитіе школы Кіевской (и Львовской, нераздѣльно съ нею связанной), прямо зависитъ отъ особенно-сильнаго и непрерывно дѣйствовавшаго на нее вліянія западнаго. Но замѣтимъ, что съ самаго же начала, русская гравюра заимствовала отъ западной самую *незначительную часть* техническихъ пріемовъ, и ими ограничилась: отъ высоко-развитой европейской гравюры на деревѣ XVI в. она взяла только то, что необходимо было для воспроизведенія своихъ миніатюръ.

Много ли для этого надобно было? Все совершенство, вся красота европейской гравюры остались ей тогда, и, поэтому, въ продолженіе всего перваго періода ея исторіи — совершенно-чужды. Она отъ нихъ какъ бы умышленно отвернулась.

Такъ было съ гравюрой на деревѣ. Въ исторіи же гравюры на мѣди представляется фактъ еще болѣе замѣчательный. Какъ извѣстно, гравюра на мѣди вышла, въ Европѣ, изъ гравюры *черневою работою*, которою занимались съ особенною любовью серебренники въ концѣ среднихъ вѣковъ. Но въ нашемъ отечествѣ *черневая работа*, *чернь* (nielle), существовала во все продолженіе среднихъ вѣковъ: это прямое наслѣдство изъ Византіи. Почему же эта черневая работа никогда не развилась *у насъ* (хотя и до сихъ поръ существуетъ) до степени художественности, почему она не повела къ открытію гравированія на мѣди въ Россіи? Страсть копировать прежнее, повторять прежде-заведенное, потребность не создавать новаго, ничего не развивать, а довольствоваться тѣмъ что есть — опять-таки и здѣсь были главною останавливающею причиною. Когда въ половинѣ XVII в. у насъ началась гравюра на мѣди, то началась она какъ пересаженное съ Запада искусство—перенесенное къ намъ стараніями и по приказанію государей (то-же самое было и съ гравюрою на деревѣ), но не такъ какъ вездѣ—какъ свободное выраженіе народныхъ стремленій и потребностей. Началась она копированіемъ съ западной техники и съ западныхъ или своихъ рисованныхъ образцовъ, безъ всякаго, повидимому, участія той техники, которую въ продолженіе столѣтій могла и должна была выработать *черневая работа*. Копированіе это, по тѣмъ же причинамъ, какъ и гравюра на деревѣ, не имѣло въ себѣ внутренней жизненной силы, и потому не повело ни къ какому могущественному, самостоятельному развитію.

Этого хода русской гравюры въ первый періодъ

ея существованія не можетъ не замѣтить всякій, занимавшійся изученіемъ этого предмета. При существованіи такихъ фактовъ, не естественно ли, не первая ли это потребность обратить вниманіе на причины, условившія эту исключительность исторіи русской гравюры? Конечно да, и потому историку этого искусства необходимо изучить ту эпоху, въ которую явились у насъ гравюры, ея потребности и общее направленіе; необходимо изложить причины, условившія появленіе у насъ гравюры; необходимо показать вліяніе нашего тогдашняго общественнаго развитія на ту форму, которую приняла наша первоначальная гравюра; необходимо изслѣдовать, была ли для гравюры нашей возможность явиться и существовать въ другой формѣ, чѣмъ это случилось; наконецъ, показать, какое вліяніе имѣла гравюра на интеллектуальные и художественные интересы современнаго общества.

Авторъ сочиненія „*Обозрѣніе русскаго гравированія на металлѣ и на деревѣ съ* 1564 *по* 1725 *годъ*“ вовсе не чувствовалъ необходимости того способа изслѣдованія и изложенія, о которомъ говорено на предшествующихъ страницахъ. Отказавшись такимъ образомъ отъ современнаго метода, прилагаемаго нынѣче къ исторіи каждаго изъ искусствъ, онъ не только съузилъ свои рамы, но сталъ на исходную точку зрѣнія, столько же невѣрную, сколько и неудовлетворительную.

У насъ, правда, до сихъ поръ нѣтъ изысканій ни объ русской *миніатюрѣ*, ни объ *русской черневой работѣ*, и, значитъ, трудъ автора нашего усложнялся необходимостью самому дѣлать изслѣдованія объ этихъ двухъ предметахъ; но дѣлать нечего, обойти ни того, ни другого невозможно тому, кто хочетъ писать исторію древней русской гравюры. Средины нѣтъ: либо онъ долженъ ихъ изучить, и въ связи съ ними вести свои изысканія и излагать ихъ, либо оставить исторію гравюры русской въ сторонѣ до тѣхъ поръ, пока древнія миніатюры и черневая работа не будутъ изслѣдованы другими учеными. Иначе, то, что будетъ сказано о русской гравюрѣ, будетъ лишено самаго главнаго, первоначальнаго основанія, или будетъ невѣрно. Познаніе западной гравюры XV, XVI и XVII вѣка само собою предполагается также въ историкѣ русской гравюры въ первый періодъ ея существованія.

Опредѣливъ въ главныхъ чертахъ общій характеръ „*Обозрѣнія русской гравюры*“, указавъ главный недостатокъ его первоначальной точки зрѣнія, указавъ, чего въ немъ нѣтъ, потому-что самъ авторъ добровольно обрѣзалъ свою программу, я обращусь къ разсмотрѣнію труда въ подробностяхъ его. Обзоръ свой я раздѣлю на три отдѣла, соотвѣтственно тремъ главнымъ предметамъ, подлежащимъ разсмотрѣнію. Въ первомъ отдѣлѣ я буду говорить о *матеріалѣ*, которымъ пользовался авторъ, во второмъ—о *планѣ* сочиненія, въ третьемъ —о выполненіи этого плана, о *разработкѣ* сочиненія.

§ 1.

Авторъ самъ исчисляетъ *матеріалы*, которые послужили ему для труда его. „При составленіи этой „статьи я пользовался, говоритъ онъ (стр. 2 обор.), „слѣдующими матеріалами: 1) Лѣтописью русскаго „гравированія И. П. Сахарова въ „Сѣверной Пчелѣ“ „1841, № 104; 2) Трудами И. М. Снегирева о лу„бочныхъ картинкахъ; 3) Памятниками Московской „древности и 4) Старопечатными книгами, находя„щимися въ собраніяхъ Царскаго, Погодина, Боль„шакова, Кораванова и мн. др. Самое-же большое „число изъ этихъ гравюръ *(какихъ гравюръ? До „сихъ поръ рѣчь шла здѣсь только о книгахъ)* „было доставляемо мнѣ извѣстнымъ любителемъ и „собирателемъ всего древняго, Т. Ѳ. Большаковымъ“. И такъ, изъ этихъ словъ выходитъ, что авторъ пользовался только *тремя* сочиненіями о гравюрѣ, и *четырьмя* собраніями гравюръ (что касается до неопредѣленныхъ въ высшей степени словъ „и многія другія“, то, естественно, они не могутъ имѣть для насъ никакого значенія). Такой фактъ не можетъ не поразить каждаго при первомъ же взглядѣ. Невольно спросишь себя: что такое онъ означаетъ, что такое должно подъ нимъ разумѣть? Дѣйствительно-ли у насъ всего только три книги, гдѣ говорится о русской гравюрѣ, и всего только четыре коллекціи, гдѣ есть древнія русскія гравюры? Или же и тѣхъ, и другихъ у насъ гораздо болѣе, но авторъ нашъ либо не зналъ ихъ, либо считалъ излишними для своего труда? И то, и другое остается необъяснимою, во всякомъ случаѣ весьма странною загадкою.

Что касается до гравюрныхъ коллекцій, то нашъ авторъ вовсе оставилъ въ сторонѣ, позабылъ именно *самую главную*: именно коллекцію С.-Петербургской Публичной Библіотеки. Но значеніе этой Библіотеки для каждаго научнаго труда въ нашемъ отечествѣ, и преимущественно по части русской древности — уже достаточно сознано въ настоящее время. Какъ извѣстно, въ эту Библіотеку стеклось нѣсколько драгоцѣннѣйшихъ коллекцій русскихъ старопечатныхъ книгъ и гравюръ на деревѣ и мѣди, собранныхъ извѣстными собирателями русской древности, и, сверхъ того, значительныя отдѣльныя пріобрѣтенія довели ее до такого состоянія полноты, до котораго навряд-ли достигали всѣ прочія коллекціи въ Россіи. По этой причинѣ, историкъ русской гравюры долженъ, нынѣче, прежде всего самымъ основательнымъ образомъ узнать драгоцѣнныя и многочисленныя сокровища С.-Петербургской Публичной Библіотеки по части русскихъ старопечатныхъ книгъ, и отдѣльныхъ гравюръ на деревѣ и на мѣди, и потомъ уже пополнять въ другихъ библіотекахъ и коллекціяхъ свои свѣдѣнія тѣмъ, чего можетъ еще недоставать въ знаменитой коллекціи этой. Не знать того, что въ ней находится, или обходить молчаніемъ—вещь, можно сказать, непростительная.

Сверхъ того, въ С.-Петербургѣ, кромѣ этого *главнаго* источника, находится еще нѣсколько дру-

ихъ общественныхъ и частныхъ коллекцій [1]), которыя заключаютъ въ себѣ не мало изданій и гравюръ въ высшей степени важныхъ и интересныхъ для историка русской гравюры. Не говоря о томъ уже, что въ каждомъ отдѣльномъ собраніи, хотя-бы даже небольшомъ, могутъ найтись изданія, которыхъ нѣтъ въ другихъ собраніяхъ, не должно забывать, что важную роль играетъ сравненіе изданій. Часто въ лучшихъ и обширнѣйшихъ коллекціяхъ недостаетъ нѣсколькихъ листовъ въ томъ или другомъ изданіи, или же экземпляры менѣе хороши, менѣе хорошо сохранились, оттиски гравюръ менѣе отчетливы, чѣмъ въ экземплярахъ другихъ коллекцій; отсюда и является потребность, для изслѣдователя, разсматривать наибольшее по возможности количество экземпляровъ одного и того же изданія, одного и того же эстампа. Тотъ, кто видѣлъ только по одному экземпляру каждой гравюры (быть можетъ не всегда удовлетворительному), сдѣлалъ еще только первый шагъ въ работѣ изслѣдованія: должно много видѣть и много сравнивать, чтобъ достигнуть настоящаго, основательнаго познанія граверовъ и ихъ произведеній.

Поэтому, авторъ разбираемаго сочиненія поступилъ весьма неосновательно, ограничившись, для своего труда, нѣкоторыми московскими коллекціями и забывши о прочихъ русскихъ, какъ въ С.-Петербургѣ, такъ и въ другихъ мѣстахъ. Поступая иначе онъ далъ бы своему сочиненію совершенно другой видъ.

Не странно-ли читать, напр. (стр. 17), слѣдующія слова автора: „Не смотря на всѣ мои старанія, я не „могъ отыскать достаточныхъ матеріаловъ для того, „чтобъ написать, на основаніи ихъ, хотя самое краткое „обозрѣніе гравированія на деревѣ и на мѣди въ „*Новгородѣ-Сѣверскомъ*, и монастыряхъ *Сійскомъ* „и *Валдайскомъ Иверскомъ*“. Но для того, чтобъ узнать произведенія этихъ школъ, вовсе не нужны были „особенныя старанія“, потому-что стоило только употребить нѣсколько часовъ на переѣздъ изъ Москвы въ С.-Петербургъ, гдѣ въ Публичной Библіотекѣ находятся гравюры означенныхъ школъ въ количествѣ, весьма достаточномъ для опредѣленія характера и особенностей ихъ. Такъ напр., *Анѳологіонъ* 1678 года, напечатанный въ *Новгородѣ-Сѣверскомъ*, заключаетъ въ себѣ много гравюръ на деревѣ, явно дѣланныхъ разными граверами. Изученіе одной уже этой книги было-бы до нѣкоторой степени достаточно для знакомства съ Новгородсѣверскою школою, тѣмъ болѣе, что находящіяся здѣсь доски содержатъ въ себѣ весьма разнородные сюжеты: картины религіознаго содержанія, изображенія отдѣльныхъ святыхъ, видъ Новгородъ-Сѣверскаго Собора, фигуры человѣческія, изображенія птицъ, цвѣтовъ и т. д. Точно также авторъ могъ бы ознакомиться въ той же библіотекѣ со всѣми тремя единственными, доселѣ извѣстными, изданіями, вышедшими изъ типографіи *Иверскаго монастыря*, и узналъ бы какъ любопытныя гравюры, находящіяся въ *Раѣ мысленномъ* 1659 г., и *Брашнѣ Духовномъ* 1661 г., такъ и имя гравера Паисія, ихъ автора, а равно и заставки—произведенія другого, несравненнаго болѣе грубаго гравера.

Переходя отъ школъ, вовсе неизвѣстныхъ нашему автору, къ школамъ, извѣстнымъ ему не-вполнѣ, мы находимъ, что свѣдѣнія, сообщаемыя о граверахъ *Галицкихъ*, *Могилевскихъ* и *Черниговскихъ*, не были бы такъ скудны, еслибъ почерпнуты были и въ другихъ коллекціяхъ, кромѣ осмотрѣнныхъ имъ въ Москвѣ. Кромѣ *Аѳанасія* и *Василія Вощанокъ*, *Рахманова* и двухъ неизвѣстныхъ граверовъ Галицкихъ, онъ узналъ бы многихъ другихъ еще.

Произведенія Московской и Кіевской школъ всего болѣе знакомы нашему автору, но и въ этомъ отдѣлѣ чрезвычайно-большое количество изданій осталось ему неизвѣстными; изъ нихъ можно было бы составить весьма порядочный списокъ. Я не буду исчислять ихъ, но упомяну лишь главнѣйшія въ художественномъ отношеніи. Между Московскими изданіями, особенно важны слѣдующіе пропуски: 1) Библія 1663 г., примѣчательная болѣе всего (для исторіи гравюры) тѣмъ, что въ ней едва-ли не въ первый разъ встрѣчаются картинки *очень малаго формата*, тогда какъ во всѣхъ предъидущихъ изданіяхъ Московскихъ гравюры довольно значительнаго формата, почти всегда in-folio разныхъ объемовъ. 2) *Лицевое изображеніе Книги бытія и Апокалипсиса*, 1696 года. Изданіе это должно бы быть извѣстно нашему автору, потому-что объ немъ говорено и въ Описаніи старопечатныхъ книгъ Гр. О. Толстого, книгѣ, извѣстной даже всякому начинающему, а также и въ статьѣ г. Снегирева о лубочныхъ картинкахъ, которую авторъ цитируетъ. *Лицевое изображеніе Книги Бытія* одно изъ самыхъ примѣчательныхъ произведеній русской гравюры на деревѣ. Экземпляръ С.-Петербургской Публичной Библіотеки заключаетъ въ себѣ 36 эстамповъ, но, по всей вѣроятности, полный экземпляръ былъ составленъ изъ гораздо-бо́льшаго числа листовъ. На многихъ гравюрахъ находится имя гравера „*Василій Коренъ*“ (въ нѣкоторыхъ мѣстахъ равномѣрно написанное *Коренъ*, или *Корель*); на одномъ же изъ листовъ Апокалипсиса обозначенъ авторъ рисунковъ: „*рѣзалъ Василій Коренъ, а знаменилъ Григорій*“. Мы не имѣемъ никакихъ другихъ свѣдѣній объ обоихъ артистахъ, но Григорій, повидимому, былъ знакомъ съ отличными произведеніями западнаго искусства, потому-что его сочиненія, вообще составляющія самую рѣзкую противоположность по своей художественности съ доморощенною грубостью рѣзьбы Кореня, часто указываютъ на заимствованіе изъ произведеній великихъ художниковъ. Такъ, напр., Господь Савао́ѳъ, въ видѣ молодаго Ангела съ крыльями, являющійся въ 7 дняхъ творенія, напоминаетъ многіе знакомые мотивы; въ представленіи ада,—діаволы, а въ соблазненіи Евы — оба первые человѣка — явное подражаніе хорошимъ нѣмецкимъ гравюрамъ XVI вѣка; въ Апокалипсисѣ, 4 всадника смерти скопированы довольно-близко съ того же сюжета изъ Апо-

[1]) Румянцевскій музей, Академія Наукъ, Генеральный Штабъ, Эрмитажъ, Академія Художествъ, коллекціи: Графа Уварова, Яковлева, Шишкина.

галлюма Альберта Дюрера дитя Каинъ, играющій съ *колесомъ*, спящій Адамъ въ картинѣ *созданія Евы* все это превосходные, взятые западные мотивы *обезображенные* весьма значительно рѣзцомъ Василія Кореня который все таки не могъ затемнить *совершенно достоинства* первоначальнаго оригинала. Но, *при* заимствованіи, Григорій въ иномъ и самъ сочинялъ это въ особенности касается многихъ костюмовъ и подробностей обстановки: такъ въ Книгѣ Бытія Адамъ пашетъ землю съ лошадью въ Русской упряжи съ дугою, въ Апокалипсисѣ, толпа народа и воиновъ почти всегда изображена въ русскихъ шапкахъ, и кафтанахъ и т. д. Наконецъ, всѣ эстампы раскрашены подобно нѣмецкимъ или нидерландскимъ эстампамъ конца XV или начала XVI вѣка (и тѣми же извѣстными красками), чего мы не встрѣчаемъ ни въ одномъ другомъ эстампѣ московскаго происхожденія, во этого времени. Такимъ образомъ, это изданіе въ разныхъ отношеніяхъ чрезвычайно интересно для исторіи нашей гравюры. Въ числѣ Кіевскихъ изданій особенно чувствительны слѣдующіе пропуски: 1) *Часословъ* 1617 г., гдѣ нѣтъ, правда, отдѣльныхъ гравюръ, но много заставокъ, напр., съ сиренами и другими фигурами, а также заглавныхъ литеръ съ изображеніями оленей, птицъ, дѣтей и т. д. которыя всѣ были потомъ употреблены въ большей части послѣдующихъ Львовскихъ и Кіевскихъ изданій, а равно пришли изъ первыхъ Галицкихъ (Стратинскихъ) изданій 1606 года. 2) *Варлаамъ на вторую Гомилію Златоустаго*, 1622 г. Это изданіе особенно важно тѣмъ, что здѣсь встрѣчаемъ первый примѣръ картинокъ (весьма недурно-выполненныхъ) не религіознаго, а гражданскаго содержанія, и притомъ портретовъ. На одной изъ нихъ гетманъ представленъ *сидящимъ*, на другой *стоящимъ*, на третьей видъ Каффы, которую гетманъ „воюетъ" Авторъ имѣлъ возможность знать если не самыя гравюры, то по крайней мѣрѣ facsimile съ нихъ, помѣщенныя при описаніи этой книжки г. Максимовичемъ въ статьѣ его „Записки [illegible] Кіевѣ" помѣщенной въ „Кіевлянинѣ" 1850 г., томъ III. Но авторъ „Обозрѣнія" видно не зналъ этой статьи г. Максимовича и начала ея, напечатанной въ „Временникѣ" Общества Исторіи и Древностей 1849 кн. I. IV. и даже его въ томъ [illegible] „Изслѣдованіе [illegible]

[illegible]

[illegible]

[

вюрѣ Акаѳиста стоитъ также извѣстная монограмма ЛМ, что заставляетъ подозрѣвать, что буквы ПБ означаютъ не имя гравера, а имѣютъ особенное значеніе, а потому и *Темница осужденикъ* гравирована не гравероиъ ПБ (предполагавшимся), но гравероиъ ЛМ. Въ пользу этого предположенія говоритъ въ особенности то, что нѣтъ другого примѣра, гдѣ бы имя гравера было, какъ здѣсь, поставлено на самомъ верху эстампа. Во всякомъ случаѣ, справедливо это предположеніе или нѣтъ, личное знакомство съ гравюрой привело бы автора къ другимъ результатамъ, чѣмъ тѣ, которые мы у него встрѣчаемъ. 4) Ему осталась неизвѣстна, наконецъ, и необыкновенно-замѣчательная гравюра, отпечатанная на атласѣ нѣсколькими досками огромнаго размѣра и принадлежащая С.-Петербургской Публичной Библіотекѣ: это тезисъ философско-богословскій, поднесенный въ 1699 году Кіевскою Духовною Академіею Царямъ Іоанну и Петру Акексѣевичамъ, по примѣру тезисовъ, подносившихся въ XVII и даже XVIII в. разнымъ государямъ и вельможамъ Западной Европы. Многочисленные сюжеты этой гравюры и работа ея заслуживали бы даже особой статьи, не только упоминовенія въ исторіи Русской гравюры.

Въ описаніи гравюръ XVIII в. (первой четверти), мы замѣчаемъ многія неполноты, которыхъ легко можно было бы избѣгнуть. Такъ, напр., исчисляя по художественному лексикону Наглера произведенія Шхонебека, авторъ говоритъ о его гравюрахъ къ сочиненію: „*Hist. en afbeelding van alle Ridderlicke en Kriegsordres. Amsterdam* 1697, 8°“ и прибавляетъ: „Наглеръ говоритъ, что эта книга издана „Шхонебекомъ въ Москвѣ съ Русскимъ текстомъ“. Поставленный послѣ этихъ словъ вопросительный знакъ (?) доказываетъ сомнѣніе автора въ достовѣрности факта. Но оно разсѣялось бы въ С.-Петербургской Публичной Библіотекѣ, гдѣ находится изданіе: „*Исторіа о ординахъ ілі воинскихъ паче же кавалерскіхъ, автора Адріана Шхонбека. Преведенi съ Фрачи. языка на Россійскій. Москва* 1710. 8°“. Въ предисловіи, Шхонебекъ говоритъ, что онъ самъ рѣзалъ гравюры для этой книги. Мы не имѣемъ возможности удостовѣриться въ дѣйствительномъ существованіи Голландской книги, приводимой Наглеромъ, однако же есть нѣкоторый поводъ сомнѣваться въ томъ, чтобъ она была первоначально напечатана въ Голландіи, потому-что Шхонебекъ въ предисловіи Русской книги ни слова не упоминаетъ о Голландскомъ текстѣ, а напротивъ того разсказываетъ, сколько трудовъ ему стоило собрать Французскіе матеріалы для составленія его книги.

Автору „Обозрѣнія“ осталась, наконецъ, неизвѣстна большая часть книгъ, напечатанныхъ при Петрѣ Великомъ новою *гражданскою* печатью и украшенныхъ гравюрами новой Русской гравюрной школы. Считая необходимымъ иллюстрировать рисунками многочисленныя книги по части церковной и гражданской исторіи, миѳологіи, географіи, математики, архитектуры, фортификаціи, и т. д., при немъ початавшіяся, Петръ Великій привозъ изъ Голландіи граверовъ Шхонебека и Пикарта. Эти художники вскорѣ воспитали цѣлое поколѣніе Русскихъ граверовъ, которые много гравировали (кромѣ прочихъ работъ своихъ) для вышеупомянутыхъ изданій. Но нашъ авторъ упоминаетъ лишь нѣкоторыя изъ числа ихъ, и ничего не говоритъ о многихъ гравюрахъ какъ Шхонебека и Пикарта, такъ и Зубовыхъ, равно и другихъ извѣстныхъ и неизвѣстныхъ граверовъ этой эпохи. Для исчисленія ихъ не представляется особливой трудности въ поискахъ: въ С.-Петербургской Публичной Библіотекѣ эти изданія составляютъ отдѣльную небольшую библіотеку со своимъ особымъ каталогомъ. При этомъ замѣчу только, что большая часть подлинныхъ гравированныхъ мѣдныхъ досокъ, служившихъ для этихъ изданій, досихъ-поръ сохранилась, и находится въ Архивѣ Генеральнаго Штаба. Другія гравированныя доски этой же эпохи сохраняются при Библіотекѣ Императорской Академіи Наукъ: въ числѣ ихъ находятся доски нѣсколькихъ портретовъ Петра Великаго, отпечатанныхъ при манифестахъ и указахъ. Наконецъ, одна доска (Свадьба шутовъ), гравированная Зубовымъ, сохранилась въ Архивѣ Сената, откуда передана впослѣдствіи въ Академію Художествъ, гдѣ находится и понынѣ.

Всѣ эти матеріялы, и многіе другіе еще, не вошли въ составъ „Обозрѣнія Русскаго гравированія“, такъ что, сводя вмѣстѣ все сказанное, получается тотъ результатъ, что: автору этого сочиненія извѣстно было едва-ли больше половины того матеріала, которымъ въ настоящее время обладаютъ главнѣйшія наши собранія, и которымъ долженъ непремѣнно пользоваться историкъ Русской гравюры.

§ 2.

Перехожу теперь къ *плану* сочиненія.

Общее раздѣленіе на двѣ половины: гравюра на деревѣ, гравюра на мѣди — вѣрно, и основывается столько-же на совершенной разности матеріала и работы, сколько и на разности эпохъ, которымъ принадлежатъ произведенія той или другой категоріи.

За тѣмъ, каждая изъ этихъ двухъ главныхъ частей распадается опять на двѣ части: 1) историческій обзоръ, 2) алфавитный лексиконъ. Такимъ образомъ все сочиненіе состоитъ изъ двухъ историческихъ обзоровъ и изъ двухъ лексиконовъ. Здѣсь мы перестаемъ быть согласны съ авторомъ, и не можемъ признать такого плана раціональнымъ. Положимъ, что историческое обозрѣніе должно представить двѣ отдѣльныя половины, но къ чему служатъ *два* словаря? Словарь назначенъ для быстрыхъ и удобныхъ справокъ, и для этой цѣли алфавитный порядокъ служитъ облегченіемъ; поэтому, нѣтъ никакой надобности раздѣлять въ этомъ словарѣ авторовъ на граверовъ на мѣди и граверовъ на деревѣ; особенный родъ каждаго долженъ быть конечно обозначенъ, но всѣмъ имъ слѣдуетъ быть слитыми въ одномъ общемъ алфавитѣ. Въ этомъ случаѣ не было причины оставлять въ сторонѣ примѣръ, который мы имѣемъ въ многочисленныхъ справочныхъ лекси-

конахъ граверовъ Нѣмецкихъ, Французскихъ, Итальянскихъ и т. д.

Обращаясь къ двумъ историческимъ обозрѣніямъ, я нахожу, что въ нихъ историческаго ничего нѣтъ, кромѣ нѣкотораго хронологическаго порядка; между ними и обоими словарями та только разница, что въ этихъ послѣднихъ граверы разставлены въ алфавитномъ порядкѣ, а въ историческихъ обозрѣніяхъ стоятъ въ порядкѣ хронологическомъ. Въ обоихъ случаяхъ мы имѣемъ болѣе или менѣе полное исчисленіе гравюръ, съ прибавленіемъ (и то не всегда) нѣкоторыхъ одобрительныхъ или порицательныхъ эпитетовъ — и болѣе ничего. Такимъ образомъ, мы получаемъ два обозрѣнія, повторенныхъ вдвойнѣ. Изъ нихъ оба историческія могутъ почесться совершенно излишними, потому-что въ нихъ мы не находимъ того, чего бы имѣли право ожидать.

Такъ напр., автору должно было говорить о древнѣйшей Русской гравюрѣ на деревѣ — Евангелистѣ Лукѣ при Московскомъ Апостолѣ 1564 года. Какъ же онъ приступаетъ къ этой важной исторической данной? Что онъ дѣлаетъ изъ нея? Онъ прямо начинаетъ описаніе этой гравюры (о которой я скажу ниже), безъ малѣйшаго вступленія, не желая даже изслѣдовать, изобрѣтено-ли гравированіе у насъ въ Россіи, или принесено откуда-нибудь? Имѣетъ-ли первый нашъ эстампъ черты сходства съ произведеніями какого-либо другого искусства кромѣ Русскаго, или носитъ признаки своей особенной самостоятельности и національности? Рисунокъ и техника копированные-ли, или оригинальные? Однимъ словомъ, авторъ и не подозрѣваетъ, кажется, необходимости начать съ самаго начала исторію древняго нашего гравированія, т.-е. поставить сюжеты и технику его въ сравненіе съ миніатюрною живописью манускриптовъ, которымъ оно служило (какъ и вездѣ) естественнымъ продолженіемъ,—а также съ живописью и гравюрою Западной Европы, откуда наша гравюра столько заимствовала въ разныхъ отношеніяхъ. Обойдя всѣ эти вопросы, нашъ авторъ въ краткихъ и неучныхъ терминахъ описываетъ первую Русскую гравюру, переходитъ потомъ къ послѣдующимъ гравюрамъ на деревѣ, описываетъ ихъ точно также одну за другою; потомъ, отъ Московской школы переходитъ къ Кіевской школѣ, послѣ нея къ другимъ и тѣмъ-же самымъ манеромъ поступаетъ и съ разными школами гравюры на мѣди. Спрашивается, какая разница будетъ, если поставить всѣ эти школы совершенно въ другомъ порядкѣ, перестановить года? Самъ авторъ не узналъ бы ихъ тогда въ своемъ сочиненіи, не различилъ бы ихъ одну отъ другой.

Это ли исторія? Это ли историческое обозрѣніе? Здѣсь мы имѣемъ передъ глазами не исторію, а „историческій“ списокъ, голый и безплодный, ненужное повтореніе алфавитнаго словаря, только въ другомъ порядкѣ.

Должно полагать, что разбираемое сочиненіе было прежде назначено для соисканія премій на заданную программу. Потому-что авторъ, или его переписчикъ, забыли исключить изъ текста слѣдующія фразы: стр. 15 „Рядомъ съ Кіевскими изданіями идутъ изданія Львовскія, которыя нисколько не уступаютъ первымъ въ количествѣ лицевыхъ изображеній. *Описаніе ихъ не должно входить въ составъ этой статьи*“... Стр. 18 „Здѣсь не было говорено объ изданіи Скорины... ни объ Острожскихъ. *Равнымъ образомъ, въ программу премій не входитъ* описаніе картинокъ, находящихся при Виленскихъ и Свейскихъ изданіяхъ, „равно при книгахъ, изданныхъ въ Кутеинскомъ монастырѣ“. Не мое дѣло разбирать, удовлетворительна ли та программа на премію, которая пропускаетъ такіе важные пункты исторіи гравированія, и долженъ ли авторъ сообразоваться буквально съ недомолвками заданной программы,—но по крайней мѣрѣ нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что въ исторіи Русской гравюры никоимъ образомъ нельзя пропускать изданій поименованныхъ школъ, особливо же Львовской (и при ней изданій Крилосскихъ и Стрятинскихъ) и Виленской, безъ тщательнѣйшаго изученія которыхъ неполна, непонятна и даже невозможна исторія школъ Московской и Кіевской, особливо при ихъ зарожденіи: такъ, напр., *Кіевская школа явно проистекаетъ изъ школъ Галицкихъ*.

Но одинъ изъ главнѣйшихъ недостатковъ плана въ настоящемъ сочиненіи заключается въ томъ, что авторъ совершенно исключилъ изъ него весь отдѣлъ *лубочныхъ картинокъ*. Нѣтъ, однако же, недостатка въ предварительной разработкѣ этого матеріяла; наша художественная литература обладаетъ весьма примѣчательными статьями, указывающими на важность его (особливо статьи г. *Снегирева*, извѣстныя автору); значитъ, ему оставалось только идти по протоптанной дорожкѣ. Но онъ предпочелъ вовсе миновать ее, отдѣлавшись слѣдующими общими словами на стр. 17 обор.: „Въ это время (около конца царствованія Петра Великаго) *кажется* (?) гравированіе на деревѣ перешло въ руки лубочныхъ мастеровъ, которые стали печатать *своевольно* (?!) деревянными досками разныя священныя изображенія. Впрочемъ мнѣ не случилось еще видѣть ни одной народной картинки временъ Петра I, гравированной на деревѣ“.

Оставляя въ сторонѣ необъяснимую странность, въ этихъ фразахъ, словъ „*кажется*“ и *своевольное печатаніе*“, я остановлюсь только на томъ, что авторъ никакъ не имѣлъ права такъ легко и вскользь упомянуть объ этомъ предметѣ. Если онъ полагаетъ (вопреки всему, что до сихъ поръ было извѣстно Русскимъ археологамъ), что лубочныя картинки наши всѣ позднѣе Петра I, то это надо было доказать документально. Но во всякомъ случаѣ, если бы даже оказалось, что это дѣйствительно правда, то слѣдовало бы все-таки разсмотрѣть тѣ древніе типы, которые сохранялись для насъ въ позднѣйшихъ перепечаткахъ или копіяхъ, сравнить одни съ другими, дойти по возможности до первообразовъ, и утвердить такимъ образомъ, на прочномъ научномъ основаніи, эту форму Русскаго искуства.

Самый же главный недостатокъ нашего автора-бывшій причиною наибольшихъ погрѣшностей, состоитъ въ томъ, что онъ взялъ себѣ исключитель,

ною задачею говоритъ въ своемъ сочиненіи о тѣхъ гравюрахъ, подъ которыми находится *имя*, или по крайней мѣрѣ *монограмма* гравера. Въ одномъ мѣстѣ (стр. 8), говоря про Кіевскія гравюры на деревѣ, онъ выговариваетъ слѣдующую фразу: „здѣсь мы перечислимъ замѣчательнѣйшія изъ нихъ, и въ особенности тѣ, которыя рѣзаны извѣстными мастерами". Согласно этому правилу, нашъ авторъ поступаетъ упомянутымъ образомъ не только въ отношеніи къ Кіевскимъ гравюрамъ на деревѣ, но и въ отношеніи къ гравюрамъ на деревѣ и на мѣди всѣхъ вообще школъ. Стоитъ только перелистовать алфавитные словари и историческія обозрѣнія сочиненія, чтобы въ томъ убѣдиться; исключеній чрезвычайно мало, и они преимущественно относятся къ самымъ первымъ по времени, разумѣется, неизвѣстнымъ Русскимъ гравюрамъ, безъ которыхъ автору никоимъ уже образомъ нельзя было обойтись.

Но спрашивается, на чемъ же основано это произвольное правило? Сочиненіе нигдѣ не даетъ на него отвѣта. Неужели число анонимныхъ граверовъ у насъ такъ мало, или гравюры ихъ такъ незначительны, что о нихъ не стоитъ говорить? Вездѣ, во всѣхъ странахъ, гдѣ существовала когда-либо гравюра, число гравюръ безъ всякаго обозначенія имени гравера было весьма значительно и между ними встрѣчаются иногда самыя капитальныя; у насъ точно также, и можно даже сказать, что число Русскихъ анонимныхъ гравюръ въ первый періодъ исторіи гравюры значительно превосходитъ число гравюръ съ именемъ, или монограммою гравера. Причина здѣсь та же самая, по которой не обозначена именами бо́льшая часть произведеній нашей древней живописи. Личность художника играла тогда еще очень незначительную роль, имѣла на глаза всѣхъ еще очень мало правъ; общая народная скромность или привычка цѣнить въ искусствѣ—произведеніе, а не производителя, переданный издревле типъ, а не свободное новое созданіе—были конечно при этомъ главными условливающими мотивами. Но при существованіи такой всеобщей анонимности, и, слѣдовательно, при особенной важности очень многихъ анонимныхъ Русскихъ гравюръ, никакъ не слѣдуетъ проходить ихъ молчаніемъ. Не только нельзя оставлять ихъ безъ разбора и оцѣнки наравнѣ съ прочими гравюрами, обозначенными именемъ, или монограммою, но даже можно сказать, необходимо изучать ихъ преимущественно передъ тѣми. Трудъ многосложный и нелегкій, но неизбѣжный, необходимый, и необыкновенно благодарный по добываемымъ результатамъ.

При составленіи своего плана, нашъ авторъ припялся за него не съ настоящаго конца. Съ чего долженъ начать (и безъ сомнѣнія начнетъ) исторію Русской гравюры будущій историкъ ея? Какой для этого самый естественный, раціональный путь? Онъ первоначально опишетъ (для самого себя) всѣ гравюры разныхъ школъ, безъименныхъ, съ именемъ, съ монограммою, стараясь какъ можно тщательнѣе и полнѣе опредѣлять характеръ, особенные признаки сочиненія, рисунка и работы каждаго эстампа, стараясь отыскивать сходство и различіе въ произведеніяхъ одного и того же, или разныхъ мастеровъ. Такая предварительная работа дастъ настоящіе матеріалы для исторіи гравюры, но требуетъ, конечно, не малой критической способности, вѣрнаго и опытнаго художественнаго взгляда. Только послѣ такого перечня возможно будетъ составленіе какъ историческаго обозрѣнія, такъ и словаря граверовъ; только имѣя въ рукахъ всю полноту матеріала, такимъ образомъ разсмотрѣннаго, авторъ можетъ рѣшать, что̀ изъ него должно быть употреблено въ дѣло и что̀ оставлено въ сторонѣ; о какихъ произведеніяхъ говорить подробно, и о какихъ лишь вскользь. У нашего же автора мы этого не находимъ: онъ записалъ видѣнныя имъ гравюры безъ всякой критики, безъ всякаго сравненія одной съ другими, чисто съ одной внѣшней ихъ стороны; поэтому онъ не останавливается ни больше, ни меньше на томъ или другомъ произведеніи—для всѣхъ ихъ у него одна и та же мѣрка. У него нѣтъ ни больше, ни меньше значительныхъ, и хотя нѣкоторые граверы отличены въ сочиненіи особыми эпитетами (напр. „Трухменскій—лучшій граверъ на мѣди XVII в."; „Тарасевичъ, по моему мнѣнію, онъ въ художественномъ отношеніи лучшій граверъ начала XVIII в."); но тѣмъ не менѣе авторъ не останавливается на изученіи и описаніи ихъ больше, чѣмъ на другихъ. Для него важно только *имя* гравера, подъ которое должно подставовить извѣстное число произведеній, обозначенныхъ этимъ именемъ, или его монограммою. Но стоитъ только посмотрѣть, какъ поступаютъ съ безыменными гравюрами исторіи гравюры нѣмецкой, нидерландской, итальянской и т. д., чтобы убѣдиться, до какой степени нашъ авторъ далекъ отъ настоящаго научнаго метода. Произведенія эти изучаются съ величайшею подробностью и тщательностью, и они почти всегда служатъ къ пополненію переходовъ отъ одного извѣстнаго гравера къ другому, а многія становятся на самыхъ важныхъ страницахъ исторіи гравюры, нѣкоторыми открывается эта исторія. Что̀ было бы, если бы вездѣ вздумали ограничиваться, какъ нашъ авторъ, одними только извѣстными именами и монограммами? Это значило бы положить добровольныя цѣпи на изученіе, мѣшать движенію его впередъ.

Но что̀ вышло въ разсматриваемомъ нами сочиненіи, независимо уже отъ этой неполноты и неудовлетворительности, неразлучныхъ съ неправильнымъ первоначальнымъ планомъ? То, что оказались чрезвычайно неполны списки произведеній даже тѣхъ граверовъ, коихъ имена извѣстны автору и выставлены въ его историческихъ обозрѣніяхъ и словаряхъ. Онъ трусливо держится за одни только имена и монограммы; но кто поручится, что эти самыя имена и монограммы не принадлежатъ многимъ другимъ гравюрамъ, оставшимся безъ всякаго обозначенія? Неужели же граверъ, выставившій свое имя на нѣкоторыхъ гравюрахъ, этимъ самымъ какъ бы обязался выставлять его непремѣнно и на всѣхъ остальныхъ своихъ произведеніяхъ? Ничуть не бывало, и опроверженіе тому встрѣчается въ исторіи всѣхъ школъ: можно сказать, рѣдкій граверъ не послужитъ примѣромъ противнаго. Почти у каждаго, однѣ гравюры

подписаны, а другія не обозначены вовсе ни именемъ, ни монограммою. Это фактъ очень извѣстный, не требующій особенныхъ доказательствъ. Но отсутствіе имени или другого обозначенія нисколько не избавляетъ историка отъ обязанности изучать и пріурочивать къ своему мѣсту эти анонимныя произведенія извѣстныхъ мастеровъ. Нашъ авторъ исчисляетъ, напр., гравюры *Ильи*, *Георгія Геродіакона*, граверовъ ЛЛ, ТП, ѢР или ЁР и другихъ граверовъ на деревѣ. Но сколько пополнились бы списки ихъ, еслибы онъ взялъ на себя трудъ основательно просмотрѣть и сличить извѣстныя ему гравюры съ весьма многими другими въ тѣхъ самыхъ книгахъ, которыя онъ знаетъ: оказалось бы, что значительное количество гравюръ неизвѣстныхъ граверовъ должны перестать считаться таковыми, и безъ особеннаго затрудненія могутъ и должны быть отнесены къ числу гравюръ очень извѣстныхъ мастеровъ. Такъ точно, разсматривая коллекціи эстамповъ на мѣди и книги съ таковыми эстампами, необходимо должно было бы отнести къ работѣ *Трухменскаго* [1]), *Василья Андреева*, *Зубовыхъ* и т. д., значительное количество эстамповъ до сихъ поръ анонимныхъ и поэтому неисчисленныхъ авторомъ.

Во всемъ этомъ ему помѣшалъ самый главный недостатокъ плана: неправильно принятое намѣреніе ограничиться однѣми только гравюрами съ именемъ или монограммою авторовъ.

§ 3.

Переходя къ разсмотрѣнію *разработки* сочиненія, я, для соблюденія возможной краткости, по всякому отдѣльному предмету разсмотрѣнія, изберу лишь по нѣсколько главнѣйшихъ примѣровъ. Здѣсь замѣчанія мои слѣдующія:

1) Въ самомъ началѣ сочиненія совершенно излишне описаніе способовъ производства гравюры на деревѣ и на мѣди. Оно слишкомъ мало можетъ научить незнающаго, и черезъ-чуръ поверхностно для знающаго, а потому для обоихъ вовсе не нужно въ своемъ нынѣшнемъ видѣ. При томъ же, при описаніи производства гравюры на мѣди, упомянуто лишь о нѣкоторыхъ способахъ: рѣзцомъ, иголкой и пунктиромъ; о прочихъ способахъ даже и столько не сказано, сколько объ этихъ—они совершенно пропущены, несмотря на то, что въ дальнѣйшемъ текстѣ сочиненія говорено наприм. о *рулеткѣ* (стр. 86 обор.) и о *гравюрѣ черной манерой* (стр. 47, 53, обор., 77 обор.).

2) Авторъ часто приводитъ слова другихъ писателей, никогда не указывая на сочиненіе, къ которому относится цитата: часто ссылается на эти чужія мнѣнія, когда бы долженъ былъ говорить прямо отъ себя, потому-что имѣлъ обязанность не другимъ вѣрить на-слово, а самъ критически провѣрять факты: наконецъ, иногда приводитъ самъ нѣкоторые факты, ничѣмъ не доказывая ихъ. Такъ, напр., читаемъ на стр. 72: „Тромонинъ приписываетъ Ал. Зубову морское сраженіе при Гренгамѣ, большой листъ". Эта гравюра вовсе не такая рѣдкость, которой нельзя было бы самому собственными глазами узнать, и потому нашъ авторъ обязанъ былъ самъ рѣшить: Зубовымъ-ли, или нѣтъ, гравированъ этотъ эстампъ—Стр. 52 обор.: „По удостовѣренію Снегирева, Иванъ Зубовъ былъ товарищъ А. Зубова и ученикъ Пикарта". Но зачѣмъ здѣсь удостовѣреніе ученаго археолога (здѣсь ни на какомъ доказательствѣ не основанное), когда нашъ авторъ самъ-же выше упомянулъ, на стр. 47, о двухъ столбцахъ, сообщенныхъ ему г. Забѣлинымъ, изъ которыхъ ясно видно, что Ал. Зубовъ учился у Шхонебека, а не у Пикарта, какъ полагаетъ г. Снегиревъ. Почему же половинѣ свидѣтельства г. Снегирева (объ Иванѣ Зубовѣ) онъ продолжаетъ вѣрить, а другой (объ Ал. Зубовѣ) болѣе не вѣритъ? Почему же такой непослѣдовательности долженъ подчиниться и читатель, и это на основаніи столбцовъ, которыхъ доказательная сила ничѣмъ, покуда, для насъ не доказана на стр. 47-й текста?—Стр. 92: „Многіе полагаютъ, что Ушаковъ былъ граверомъ, но на это до сихъ поръ нѣтъ доказательствъ". Когда и гдѣ полагаетъ? Во всякомъ случаѣ, объ этомъ мнѣніи собственно не стоило бы и упоминать, потому что во всѣхъ эстампахъ стоитъ „*Симочъ Ушаковъ знаменалъ, рѣзалъ* такой-то"; по весьма общему обычаю русскаго искусства, это совершенно соотвѣтствуетъ подписямъ западныхъ гравюръ „*delineavit NN, sculpsit NN*" (рисовалъ такой-то, гравировалъ такой-то), что̀ очень извѣстно и нашему автору. И такъ, вовсе не слѣдовало ставить Ушакова, на основаніи „мнѣнія многихъ", въ спискѣ граверовъ, когда онъ такимъ вовсе не былъ, сколько до сихъ поръ извѣстно. Его имя слѣдуетъ упоминать только при описаніи гравюръ, рѣзанныхъ тѣмъ или другимъ граверомъ съ его рисунковъ.—Стр. 63: „*Адамъ Гашемскій*. И. М. Снегиревъ упоминаетъ его въ числѣ граверовъ, работавшихъ въ XVIII вѣкѣ для книгъ, изданныхъ въ Польшѣ и Бѣлоруссіи". И только? Но если уже авторъ не нашелъ никакой возможности сказать сколько-нибудь болѣе объ этомъ

[1]) По моему мнѣнію, къ числу работъ Трухменскаго должны быть отнесены: Богоматерь съ Младенцемъ, копія съ Визант. образца, Погод. колл. № 82 (быть можетъ самая молодая работа этого гравера), Іисусъ Христосъ, до колѣнъ, съ шаромъ земнымъ въ лѣвой рукѣ, а правою благословляющій (Погод. №№ 74 и 76), Богоматерь и Св. Варвара (тамъ же, №№ 77 и 103). Къ числу же самыхъ первыхъ Русскихъ гравюръ на мѣди относится гравюра (Погод. № 88), изображающая двухъ Русскихъ царевичей, стоящихъ на колѣняхъ и представляющихъ Богоматери съ Младенцемъ, третьяго, младшаго царевича. Позади ихъ Русскій бояринъ. Въ овалахъ кругомъ картины находятся, въ числѣ другихъ святыхъ, *Св. Алексѣй и Іоаннъ*: въ текстѣ, подъ гравюрою, упоминаются также имена *Петра*, *Іоанна* и *Алексѣя*; все это, вмѣстѣ взятое, заставляетъ предполагать, что эти царевичи—Ѳеодоръ, Іоаннъ и Петръ, что гравюра относится къ послѣднимъ годамъ царствованія Алексѣя Михайловича, или къ первымъ Ѳеодора Алексѣевича: судя же по работѣ, гравюра эта дѣлана въ Кіевѣ, или другомъ городѣ южной Россіи.

граверѣ, то онъ обязанъ былъ, по крайней мѣрѣ, привести подлинныя слова цитируемаго автора и сочиненіе, гдѣ они находятся, для того, чтобы дать возможность другимъ изслѣдователямъ заняться надлежащимъ розысканіемъ. Это же самое замѣчаніе относится къ граверамъ: *Михѣеву*, *Никитину*, *Овсову* и *Петрову*, о которыхъ говорено на стр. 78 обор.—стр. 58: „Многіе относятъ къ XVII стол. гравера *А. Аѳанасьева*, выгравировавшаго портретъ Софьи Алексѣевны. Этотъ Аѳанасьевъ, какъ видно изъ подписи его, ученикъ 5-го возраста, гравировалъ при Академіи Наукъ, въ XVIII в., и началѣ XIX". Опять-таки желательно бы узнать: кто эти „многіе"? Гдѣ и что они говорили? Откуда свѣдѣніе о томъ, что Аѳанасьевъ гравировалъ при Академіи Наукъ? Если бы гравюра была разсмотрѣна и описана основательнымъ образомъ, всякій читатель узналъ бы, что Аѳанасьевъ былъ воспитанникомъ 5-го возраста Академіи Художествъ, а не Наукъ, а при болѣе полномъ изслѣдованіи со стороны автора, онъ узналъ бы сверхъ того, что гравюра Аѳанасьева есть копія съ портрета, гравированнаго въ концѣ XVII в. Тарасевичемъ, вызваннымъ нарочно для того изъ Чернигова въ Москву: узналъ бы, что съ этой первоначальной русской гравюры была дѣлана превосходная копія знаменитымъ голландскимъ граверомъ Блотелингомъ. Къ сожалѣнію, этого изслѣдованія вовсе не сдѣлано въ разсматриваемомъ сочиненіи. На стр. 9 и 37, граверъ ТП названъ *Тимоѳѣемъ Петровичемъ*, типографомъ Кіевскимъ. Но это только догадка, покуда еще ничѣмъ не доказанная, которую поэтому и нельзя выдавать за несомнѣнную истину. Столько же не доказана догадка (стр. 10 обор. и 34 обор.), будто буквы ЛТ обозначаютъ имя іеромонаха *Тарасія Левковича Земки*. Но въ такомъ случаѣ монограмма была бы скорѣе тогда ТЛЗ, а не ЛТ. — На стр. 44 обор. сказано, что при Петрѣ Великомъ иногія доски гравированы въ чужихъ краяхъ. Такъ *чертежи для науки о кораблестроеніи* гравированы въ Голландіи, маленькія 4 *баталіи Петра I*—во Франціи. На стран. 17 сказано, что „въ Кіевской и Лаврской Тріоди (*котораго года и какой?*) встрѣчаются изображенія, копированныя съ Пуссена и Рафаэля [1]), и голландскихъ библій Бернара и Гемскерка".

На стр. 90 обор. читаемъ: „Трухменскій находился съ половины XVII в. фряжскихъ рѣзныхъ дѣлъ мастеромъ при Оружейной Палатѣ". Но все это голословныя, сдѣланныя вскользъ, показанія, не подкрѣпленныя никакими доказательствами, чего въ ученыхъ трудахъ не можетъ быть допущено.—Наконецъ, ни въ одной изъ ссылокъ на Штелина не показано сочиненія, откуда онѣ взяты.

3) Текстъ не вездѣ отличается строгою фактическою вѣрностью въ цитатахъ, цифрахъ и т. д. Иногда встрѣчаются даже прямыя противорѣчія. Вотъ тому нѣсколько примѣровъ:

На стр. 3 обор.—4 обор. помѣщено послѣсловіе Московскаго Апостола 1564 г., но со значительными невѣрностями. Такъ въ оригиналѣ стоитъ „въ лѣто 61-е осьмыя тысяща",—въ *Обозрѣніи*: „въ лѣто отъ созданія мира 7061"; въ оригиналѣ: „благовѣрный жо царь повелѣ устроити домъ отъ своея царскія казны идѣ-же печатному дѣлу строитися и нещадно даяше отъ своихъ царскихъ сокровищъ дѣлателемъ" и т. д.; въ *Обозрѣніи* вмѣсто „*идѣ-же*" стоитъ „*и иная-же*", что не имѣетъ никакого смысла; вмѣсто „*и не щадно*"—„*и не щядя*" и т. д. Между тѣмъ, послѣсловіе это не новость: оно было уже нѣсколько разъ напечатано.

На той же страницѣ читаемъ: „вѣроятно тѣмъ же Андроникомъ Невѣжею (который награвировалъ апостола Луку при Московскомъ Апостолѣ 1597 года) награвировано изображеніе евангелиста Луки при Апостолѣ, напечататанномъ имъ же Невѣжею въ Москвѣ, въ 1606 году". Здѣсь *двѣ* невѣрности: Апостолъ 1606 года напечатанъ Невѣжею, но не *Андроникомъ*, а сыномъ его *Иваномъ*, какъ видно изъ послѣсловія.—Евангелистъ же Лука не есть новая гравюра Андроника Невѣжи, а перепечатка той самой доски, которая была употреблена въ Апостолѣ 1597 года. Только имя гравера срѣзано прочь внизу доски (фактъ, причину котораго любопытно было бы узнать, если только на то есть возможность), но срѣзано такъ, что на архитектурномъ орнаментѣ внизу доски остались видны слѣды буквъ: Ѳ (изъ слова *Тимоѳеевъ*) и Д (изъ слова *Андроникъ*).

На стр. 5 обор., Московскій Псалтырь, напечатанный въ декабрѣ 7077 г. названъ Псалтыремъ 1569 года, между тѣмъ какъ онъ 1568 года. Авторъ забылъ про ту разницу, которую производитъ въ счисленіи прежнее начало года отъ 1-го сентября.

Изъ Бесѣдъ Іоанна Златоуста, изданныхъ въ Кіевѣ въ 1624 году, приведена совершенно невѣрно надпись одной картинки такъ: „*Св. Филиппъ рукополагаетъ Іоанна Златоустаго*" (стр. 10), а на стр. 38 обор. эта же картинка описана вѣрно, со-

[1]) Автору легко было бы упомянуть, наприм., что на 114 л. Бесѣдъ Іоанна Златоустаго, изд. въ Кіевѣ въ 1624 г., находится гравюра *Смерть Ананія и Сапфиры*, въ которой сочиненіе верхней половины заимствовано изъ знаменитаго картона Рафаэля; что на заглавномъ листѣ этой же книги Апостолы Петръ и Павелъ явно скопированы съ хорошихъ западныхъ образцовъ; что въ большей части гравюръ этой книги, обозначенныхъ буквами ТП (*Вознесеніе*, *Состязаніе Апостоловъ о обрѣзаніи*, *Убіеніе Стефана*, *Крещеніе евнуха*, *Призваніе пресвитеровъ изъ Эфеса*, *Проповѣдь Павла*, *Спасеніе тонущаго корабля*, *Сотникъ встрѣчаетъ Павла* и т. д., архитектура частію готическая, частію renaissance, значитъ копирована съ иностранныхъ образцовъ, костюмы же Нѣмецкіе конца XVI или начала XVII ст.; что въ Кіевскомъ Патерикѣ 1661, на стр. 131 обор., 178 и 233 встрѣчаются эти же любопытные костюмы мужскіе и женскіе: и тѣ и другіе съ берегами и кружевными воротниками на евреяхъ, окружающихъ распятаго І. Хр., женскій—со стоячимъ воротникомъ въ видѣ опахала и носовымъ платкомъ въ рукѣ, у женщины, тщетно соблазняющей преподобнаго Варлаама, и у вдовы, влюбившейся въ св. Моисея Угрина и презрѣнной имъ.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

жетъ имѣть мѣсто въ сочиненіи ученаго содержанія, которое должно отличаться опредѣлительностью и точностью. Слово „*лубочно*“ тѣмъ болѣе здѣсь некстати, что исторія гравюры непремѣнно должна заключать въ себѣ отдѣлъ о „лубочной гравюрѣ“, и презрительный эпитетъ „лубочный, лубочно“, употребленный для гравюръ совсѣмъ другой категоріи, будетъ производить смѣшеніе понятій; онъ не будетъ сверхъ того имѣть никакого смысла при существованіи разныхъ классовъ лубочной гравюры, изъ которыхъ нѣкоторые могутъ имѣть и положительно хорошія качества; притомъ, даже и дурныя лубочныя гравюры имѣютъ свои степени и различія: не надо забывать, что онѣ произведены въ разныя времена и въ разныхъ концахъ Россіи. Однимъ словомъ, историкъ гравюры ни коимъ образомъ не долженъ употреблять эпитета „лубочный“ вмѣсто другихъ порицательныхъ терминовъ, на недостатокъ которыхъ нашъ языкъ не можетъ пожаловаться.

Что̀ касается до прочихъ, приведенныхъ мною терминовъ, то они необходимо должны быть замѣнены другими, болѣе опредѣлительными. *Многодѣльность*, съ одной стороны, не есть еще похвала; съ другой же, это слово не даетъ никакого понятія о сторонахъ и качествѣ этого многаго дѣланія. Оно можетъ быть и хорошо и дурно. *Тонкость*, отдѣльно сама по себѣ взятая, не есть еще похвальное качество, потому что гравюра можетъ быть рѣзана тонко, но дурно, уродливо, однимъ словомъ, неудовлетворительно въ разныхъ отношеніяхъ. Слова: „*хорошо*, *дурно*, *плохо*, *отчетливо* и т. д.“ слишкомъ общи, слишкомъ неточны. Отъ историка и критика требуется болѣе подробности, болѣе опредѣлительности, болѣе „спеціальности“ въ отчетахъ и приговорахъ его. Художественный языкъ имѣетъ для всего этого средства.

Эта неудовлетворительность художественныхъ опредѣленій повела къ тому, что сочиненіе нашего автора не даетъ ровно никакого понятія о томъ различіи, которое существуетъ между нашею гравюрою на деревѣ и гравюрою на мѣди; однако же, эта разница огромная. Гравюра на мѣди заключаетъ въ себѣ такъ мало характеристическихъ, національныхъ особенностей *физіономіи*, что большинство ея произведеній на первый взглядъ всегда можно отнести къ самому нехудожественному проявленію западной гравюры, у самыхъ послѣднихъ представителей ея. Лучшіе даже изъ нашихъ граверовъ до-петровскаго времени, напр., Трухменскій и Тарасевичъ, ничего не имѣютъ своего національнаго: если на ихъ гравюрахъ закрыть имя гравера, подумаешь, что имѣешь передъ глазами произведенія нѣмецкаго или польскаго гравера средней руки, не лишеннаго искусства, но и не одареннаго особеннымъ талантомъ. Отъ этихъ двухъ граверовъ идетъ лѣстница въ нисходящемъ порядкѣ до самыхъ антихудожественныхъ произведеній, все-таки не заключающихъ въ себѣ положительныхъ, національныхъ качествъ. Въ періодъ Петра Великаго, то же самое было со Шхонебековой школой. Ни одинъ изъ граверовъ, работавшихъ въ ней, не проявилъ качествъ самостоятельныхъ: они всѣ принадлежали какъ бы къ одной большой фабрикѣ, гдѣ стерлась личность, гдѣ всѣ копируютъ одинъ съ другаго, или съ учителя, или съ заданныхъ образцевъ, и отличаются одинъ отъ другаго лишь степенью отрицательныхъ качествъ. Съ нашею гравюрою на деревѣ было совсѣмъ иначе: не смотря на незначительность, можно сказать ничтожность своего художественнаго развитія, она заключаетъ въ себѣ свою сумму совѣбытныхъ, характерныхъ признаковъ и особенностей, которые заставляютъ при первомъ же взглядѣ отличать произведенія ея отъ произведеній иноземныхъ, точно такъ какъ на первый же взглядъ русскія миніатюры даютъ отличать себя не только отъ миніатюръ западныхъ, но даже и византійскихъ. Эти факты изъ исторіи нашей гравюры на деревѣ и на мѣди, взаимныя отношенія той и другой, неминуемо должны быть сознаны историкомъ русской гравюры; они укажутъ ему необходимость такихъ отчетливыхъ и основательныхъ опредѣленій *качества* и *физіономіи* различныхъ гравюръ, которыя давали бы возможность открывать въ нихъ болѣе, чѣмъ то, что высказываютъ слова: *чисто*, *худо*, *хорошо* и т. д., равно прилагаемыя нашимъ авторомъ къ гравюрамъ на деревѣ и на мѣди, безъ малѣйшаго различія.

5) Сказанное въ пунктѣ 4-мъ прямо приводитъ насъ къ вопросу о пріемѣ автора при описаніи каждой гравюры. Этимъ пріемомъ нельзя остаться совершенно довольнымъ. И здѣсь мы встрѣчаемъ ту же неточность, неопредѣлительность, на которую только что указано въ предыдущемъ пунктѣ. Возьмемъ для примѣра описаніе одной изъ важнѣйшихъ гравюръ на деревѣ, а именно евангелиста Луки 1564 года. Авторъ долженъ былъ здѣсь быть особенно тщателенъ и подробенъ, потому что гравюра эта считается у насъ первою, до сихъ поръ извѣстною, по порядку времени, и притомъ весьма рѣдкою въ библіографическомъ отношеніи.

Онъ описываетъ ее слѣдующимъ образомъ: „Евангелистъ Лука сидитъ у столика на скамьѣ, нагнувшись въ правую сторону. Въ рукахъ его свитокъ. На столикѣ чернильница и другой свитокъ съ надписью *первое оубо слово*. По бокамъ картинки двѣ колонки, на которыхъ перекинута арка, украшенная арабесками. Рисунокъ фигуры неправиленъ, рѣзьба грубая, тѣней почти нѣтъ“. Это описаніе вовсе не научное. Мы даже вовсе не видимъ изъ него, что евангелистъ обращенъ вправо отъ зрителя; а это обстоятельство конечно столько же важно и необходимо, какъ и то, что онъ наклонился въ правую сторону, потому что объ подробности намекаютъ на сходство нашей гравюры съ изображеніями евангелиста Луки, миніатюрной живописи, въ русскихъ манускриптахъ. Слова: „рисунокъ фигуры неправиленъ, рѣзьба грубая, тѣней нѣтъ“—ровно ничего не говорятъ, потому что мы изъ нихъ не узнаемъ, какой рисунокъ фигуры: византійской ли, или русскій (и если русскій, то какой эпохи), западный ли средневѣковой, или западный renaissance? Фигура могла быть неправильна, и однакожъ относиться къ какому-нибудь стилю. Читаемъ про „колонки, про „арки, про „арабески“. Но къ какому стилю архитектуры

стр. 17 обор. заглавный листъ С.-Петербургскаго календаря 1723 г. *вида Петербурга* [1]); стр. 32 *Битва Полтавская* въ Кіевскомъ Октоихѣ 1629 г.); стр. 37 обор. и 39 описаніе произведеній гравера Марка Сченснова; стр. 48 и 79 описаніе *портрета Петра Великаго*, гравированнаго Пикартомъ). Можно ли изъ этого послѣдняго описанія получить понятіе объ отдѣлкѣ гравюръ, отпечатанной двумя досками на двухъ большихъ листахъ in-f°, и за которой находятся чрезвычайно большое количество портретовъ, аттрибутовъ и аллегорическихъ фигуръ, а также отдѣльныхъ картинокъ, на ступеняхъ, идущихъ отъ низа до верха главной пирамиды? стр. 49 обор. исчисленіе главныхъ гравюръ за 1721, бывшихъ при Петрѣ Великомъ. Описаніе говоритъ, въ пунктѣ V: «главные виды С.-Петербурга, Ревеля, Новгорода, Нарвы и т. д., Портреты Петра Великаго, Екатерины I и пр. пр.» Что можно узнать изъ этихъ голыхъ исчисленій, когда ни количества, ни формы, ни размѣровъ, ни признаковъ подразумѣваемыхъ гравюръ здѣсь нѣтъ? Здѣсь эти гравюры лишь нѣкоторые изъ числа многихъ другихъ.

Излишне было бы доказывать, что нашъ авторъ [illegible] *исторіи*. Изъ [illegible] нѣсколько съ [illegible] и съ [illegible] [illegible] какъ заставки [illegible] и [illegible] какъ [illegible] заставокъ, [illegible] Замѣтимъ, что статья только [illegible], но и [illegible], что изслѣдованіе [illegible] какъ и [illegible] [illegible] и [illegible] богатый матеріалъ [illegible] и [illegible] [illegible] изъ Запада [illegible].

[illegible] [illegible] [illegible] [

35 листовъ чертежей, изображающихъ разныя военныя эволюціи, и гравированныхъ въ Голландіи. Судя по работѣ, эти чертежи должно быть дѣйствительно гравированы въ Голландіи; но что же заставило автора предположить, будто заглавный листъ могъ быть гравированъ въ Россіи? Это, безъ сомнѣнія, послѣднія слова текста на заглавномъ листѣ этомъ: „*А печатана сія книга въ великомъ престольномъ царствующемъ градѣ Москвѣ*“. Что же доказываютъ слова эти? Только одно то, что книги *печатана* въ Москвѣ; заглавный же листъ (текстъ и рисунки вокругъ него) *не печатанъ, а гравированъ на мѣди*, значитъ изъ тѣхъ словъ еще вовсе не выходитъ, что онъ произведенъ въ Москвѣ. Какъ часто бываетъ и теперь, что къ русскимъ книгамъ гравюры приготовляются за границей! Тѣмъ скорѣе это должно было случиться около средины XVII в., когда царю Алексѣю Михайловичу желательно было издать въ Россіи, въ переводѣ, иностранную книгу, при которой были хорошія гравюры, а награвировать ихъ у насъ онъ не находилъ возможности. Почему же, признавая гравюру прочихъ досокъ за голландскую, авторъ полагаетъ, что одинъ заглавный листъ могъ быть не голландской работы, между тѣмъ какъ это было бы самое простое и естественное предположеніе? Быть можетъ потому, что на этихъ листахъ стоятъ иностранныя слова (fig. 1, fig. 2 и проч.), а на заглавномъ листѣ весь текстъ русскій? Но разница языка для текстовъ доказываетъ только, что изъ-за маловажныхъ иностранныхъ словъ: fig. 1, fig. 2 и т. д., не сочли нужнымъ вырѣзывать новыя доски, а употребили прежнія (голландскія), а заглавный листъ вырѣзали новый, потому что нельзя же было для русской книги оставить заглавіе иностранное. Или, можетъ быть, гравюра заглавія гораздо хуже прочихъ гравюръ книги, и это заставило автора предположить, что ее сдѣлали въ Россіи? Быть можетъ какіе-нибудь техническіе признаки указываютъ на возможность Русскаго происхожденія заглавнаго листа? Но здѣсь-то именно и заключается главное опроверженіе страннаго сомнѣнія нашего автора: Русская ли эта гравюра, или иностранная. Сама работа лучше всего рѣшаетъ всякое сомнѣніе. Гравюра чертежей хороша, показываетъ мастера искуснаго, но гравюра заглавнаго листа несравненно выше. Она дѣлана тѣмъ тонкимъ, блестящимъ, мастерскимъ рѣзцомъ, которымъ щеголяла Нидерландская школа граверовъ XVII вѣка, и которому подражали тогда во всей Европѣ. Особливо хорошо выполнено *сраженіе*, находящееся въ маленькой рамкѣ *рококо* внизу листа, по срединѣ. Здѣсь мы находимъ тонкія подробности перспективы и эффектнаго освѣщенія, напоминающія, точно отдаленное эхо, прелестныя маленькія военныя сцены Француза Калло. Кто въ Россіи могъ въ то время произвести подобную работу, свидѣтельствующую о цвѣтущей, высоко-развитой школѣ, о долгомъ, постепенномъ разработываніи гравюры на мѣди? Нѣтъ примѣра, чтобъ въ какой бы-то ни было странѣ исторія искусства (хотя бы и заимствованнаго) открывалась такимъ отличнымъ художественнымъ произведеніемъ. Не только въ срединѣ XVII в., но даже въ теченіе всего XVII и въ первой четверти XVIII в. мы не встрѣчаемъ въ Россіи другаго произведенія, которое приближалось бы къ работѣ этой гравюры. Въ Голландіи же она была бы очень обыкновеннымъ явленіемъ между многочисленными гравюрами не только таковыми же, но еще и несравненно высшими. Орнаменты рамки Русскаго вкуса, похожи на орнаменты многихъ тогдашнихъ рукописей нашихъ; по всей вѣроятности, рисунокъ для нихъ былъ переданъ иностранному мастеру вмѣстѣ съ Русскимъ текстомъ заглавія. Обращаясь же отъ разсмотрѣнія художественной работы къ библіографическимъ фактамъ, мы найдемъ въ нихъ подтвержденіе сказанному. Книга „*Ученіе ратнаго строенія*“ есть переводъ сочиненія капитана Датской службы Іоганна Якоба Вальгаузена: *Kriegskunst zu Fusz.* Оно напечатано въ первый разъ въ Оппенгеймѣ въ 1615, f°. Гравюры текста и заглавнаго листа сдѣлалъ самъ издатель, извѣстный граверъ Іоганнъ-Теодоръ де Бри (полуголландецъ и полу-нѣмецъ), и эти самыя доски были перепечатаны во французскомъ переводѣ, напечатанномъ въ томъ-же году и въ томъ-же городѣ. Де Бри умеръ въ 1623 году, но новыя заготовленныя имъ доски для гравюръ при текстѣ и для заглавнаго листа были отпечатаны при новомъ изданіи этого сочиненія, въ Леевардейнѣ (въ Голландіи) въ 1630 году, и при французскомъ его переводѣ, выпущенномъ въ свѣтъ въ томъ же году и въ томъ же городѣ. Доски этого *втораго* нѣмецкаго изданія отпечатаны въ нашемъ „Ученіи ратнаго строенія“, какъ я могъ убѣдиться при тщательномъ сравненіи Русскаго изданія съ Голландскимъ, по экземплярамъ Императорской Публичной Библіотеки. Заглавный листъ не могъ быть, конечно, употребленъ прежній, и потому, по всей вѣроятности, новый заказанъ былъ въ Голландіи же, коль скоро изъ Леевардейна приходилось выписывать доски для чертежей, или готовые съ нихъ оттиски,—либо былъ награвированъ и оттиснутъ въ Россіи какимъ-либо выписнымъ изъ Голландіи граверомъ. Послѣднее обстоятельство сомнительно, потому-что наврядъ ли въ то время въ состояніи были въ Россіи такъ отчетливо и чисто отпечатывать гравированныя доски. Такимъ образомъ, никакого не можетъ быть сомнѣнія въ томъ: иностранной или Русской работы этотъ заглавный листъ?

Съ заглавнымъ листомъ „*Устава ратныхъ дѣлъ*“ авторъ сравниваетъ, далѣе, гравюру, представляющую Ярославскихъ чудотворцевъ, князей Ѳеодора, Давида и Константина (она перешла изъ Погодинскаго собранія въ Императорскую Публичную Библіотеку въ С.-Петербургѣ). Про эту гравюру онъ также говоритъ, какъ и про предидущую, что неизвѣстно, какимъ она произведена граверомъ, русскимъ или иностраннымъ, но утверждаетъ, что она „*точно такой же работы*“ (стр. 41), какъ заглавный листъ „Устава ратныхъ дѣлъ“. Однакоже съ этимъ никакъ нельзя согласиться. Она меньше, чѣмъ посредственной работы, и показываетъ только, что авторъ ея имѣлъ нѣкоторую практику въ свободномъ управленіи рѣзца, работалъ имъ довольно

Лучше его граверъ съ монограммами ЯЮ и ЯЮZ, нѣкоторыя гравюры котораго изъ Львовской Тріоди 1642 г. исчислены нашимъ авторомъ; къ нимъ можно было бы прибавить нѣсколько другихъ еще, не только въ другихъ книгахъ, но даже въ этой самой, наприм. общій заглавный листъ въ 15 отдѣленіяхъ, съ монограммою ЯЮZ и годомъ 1626:—Наконецъ третій, Я или ЯР, самый лучшій изъ нихъ: онъ явно находился подъ особеннымъ вліяніемъ западнаго искусства; гравюра его весьма тонкая, часто не лишена вкуса, рисунокъ довольно удовлетворительный, костюмы по бо́льшей части европейскіе, архитектура очень часто готическая, чего нѣтъ у предыдущихъ двухъ граверовъ. Нашъ авторъ не исчислилъ нѣсколькихъ несомнѣнныхъ гравюръ его, какъ съ именемъ, такъ и безъ имени. Къ числу послѣднихъ должно отнести слѣдующія изъ Кіевской Тріоди 1631 г.: „Марія Магдалина омываетъ ноги І. Христа“ 1630 (стр. 99); „Недѣля о разслабленномъ“, 1630 (стр. 453); „Среди учителей ставъ Іисусъ“ 1630 (стр. 493); „Явленіе І. Хр. Петру Патріарху Александрійскому“ (стр. 642) и т. д. Любопытно упомянуть здѣсь о работахъ, похожихъ на работу гравера Я. Въ Кіевскомъ Служебникѣ 1629 года есть „Распятіе, съ предстоящими Богоматерью и Іоанномъ Богословомъ“, (перепечат. также въ Кіевской Тріоди 1631 года). Она очень хорошей работы, примѣчательна по довольно большому формату, и имѣетъ внизу монограмму *ЛТ* курсивомъ. Довольно близко скопирована эта гравюра: въ Львовскомъ Служебникѣ 1691 г. съ подписью внизу Е.ZAВАД..., и въ Кіевской постной Тріоди 1715, внизу подпись: *Марко* 1708. Послѣдній граверъ прибавилъ въ лицѣ Богородицы и Іоанна особенное „патетическое выраженіе“, посредствомъ нѣсколькихъ черточекъ, награвированныхъ на лбу и на щекахъ, но не находящихся въ оригиналѣ, несравненно болѣе простомъ, спокойномъ и чистомъ; онъ прибавилъ также на башенкахъ фона какіе-то флачки: вѣроятно онъ сообразовался какъ въ томъ, такъ и въ другомъ со вкусомъ времени, и эта особенность весьма характерна для исторіи той эпохи. Въ Кіевской Тріоди 1631 находится также „Воскресеніе Лазаря“, съ годомъ 1628 и монограммою № 3 (см. табл. рис.); работа также близко похожа на работу гравера Я или ЯР.

в) Про гравера WS, вырѣзавшаго евангелиста Луку для Львовскаго Апостола 1574 года, сказано только (стр. 21), что эта гравюра вырѣзана имъ „довольно чисто“. Но чѣмъ же хуже этой гравюры евангелистъ Лука 1564 года, про котораго сказано однакожъ (стр. 5), что „рѣзба грубая“? Мало того, есть что-то общее, близкое между обѣими гравюрами по работѣ, несмотря на 10 лѣтъ, ихъ раздѣляющихъ. Разница самая чувствительная заключается преимущественно въ аксесуарахъ, въ мебели, принадлежащихъ по рисунку къ стилю готическому, а не Византійскому, какъ въ Лукѣ 1564 года. Но, если при нѣкоторомъ сходствѣ манеры въ обѣихъ гравюрахъ (не доказывающемъ впрочемъ, что обѣ гравюры дѣланы однимъ и тѣмъ же лицомъ), мы знаемъ, что Львовская обозначена иностранною монограммою WS, то не указываетъ ли, можетъ быть, эта монограмма на гравера не-русскаго? Не должна ли, быть можетъ, признать не русскимъ и гравера, награвировавшаго евангелиста Луку 1564 года? Вспомнимъ, архитектура вокругъ этой фигура не византійская, не русская, а западная (renaissance). Этотъ фактъ имѣетъ свое важное значеніе. Въ концѣ XVI вѣка всѣ западные граверы любили употреблять въ своихъ произведеніяхъ именно ту самую архитектуру, которою окруженъ „Евангелистъ Лука“ въ Апостолѣ 1564 и „Царь Давидъ“ во всѣхъ Псалтыряхъ, изданныхъ въ Москвѣ въ концѣ этого же столѣтія. Ея мы не встрѣчаемъ ни въ русскихъ миніатюрахъ, ни въ русской живописи того вѣка.

г) Въ своемъ лексиконѣ граверовъ на деревѣ, нашъ авторъ упоминаетъ о гравюрѣ Эпи, работы котораго будто бы есть заглавный листъ во Львовскомъ Евангеліи 1665 г. Но такое изданіе кажется вовсе неизвѣстно русскимъ библіографамъ, равно какъ и граверъ съ приведенною подписью. Но есть въ Львовскомъ Апостолѣ 1639 года заглавный листъ, близкій къ описанію нашего автора. А именно: на верху по серединѣ находится „Сошествіе св. Духа“, по обѣимъ сторонамъ въ особыхъ отдѣленіяхъ апостолы „Петръ и Павелъ“; подъ ними двумя, архангелы „Гавріилъ и Михаилъ“ въ ростъ, по обѣимъ сторонамъ заглавнаго текста. Внизу же, въ трехъ отдѣленіяхъ: „Рождество“ по серединѣ, и по сторонамъ „Воскресеніе и Вознесеніе“. Въ картинѣ „Воскресеніе“, на гробницѣ стоятъ три буквы, самаго крошечнаго формата, похожія на слово Епи, лѣвѣе же двѣ буквы, похожія на РД. Если нашъ авторъ разумѣлъ эту гравюру и этого гравера (другаго Эпи мнѣ не случалось болѣе встрѣчать), то онъ очень ошибается, говоря, что можетъ быть этотъ листъ гравированъ граверомъ *Ильей*. По его же собственнымъ словамъ (стр. 24 обор.), Илья рисовалъ посредственно, а гравировалъ на скоро, и это истинная правда. Гравюра же упомянутаго листа очень хороша, это явная копія съ хорошаго образца, она отличается нѣкоторымъ изяществомъ, и потому ничего не имѣетъ общаго съ работою Ильи, отличающеюся обыкновенно посредственностью, и даже другими несравненно болѣе сильными отрицательными качествами. Вообще говоря, работа Ильи тѣмъ хуже, чѣмъ крупнѣе фигуры и ихъ конечности (у Епи же и то, и другое весьма удовлетворительно выполнено). И это особливо ясно выразилось, наприм., въ *Воскресеньи*, большомъ листѣ съ подписью Иліѧ, изъ бывшаго Погодинскаго собранія эстамповъ, № 64.

На стр. 12 и сл., нашъ авторъ выражаетъ мнѣніе, что у Ильи были конечно ученики и помощники, иначе онъ не успѣлъ бы въ 10 или 15 лѣтъ награвировать болѣе 200 досокъ. Но время работы Ильи еще не опредѣлено съ точностью, и если бы даже и принять за фактъ совершенно доказанный, что онъ работалъ 15 лѣтъ, все-таки не было бы ничего удивительнаго въ цифрѣ 200 гравюръ, что̀ даетъ менѣе 15 сюжетовъ на каждый годъ. Сверхъ того я замѣчу слѣдующее: не смотря на многочи-

[illegible]

каго уваженія и составляющій пріобрѣтеніе весьма важное для отечественной науки. Составленіе такого лексикона требовало разсмотрѣнія огромнаго количества старопечатныхъ книгъ и отдѣльныхъ гравюръ, и было сопряжено съ весьма немаловажными трудами. Полныхъ справочныхъ лексиконовъ для граверовъ западноевропейскихъ школъ и до сихъ поръ нѣтъ, хотя надъ этимъ предметемъ трудятся уже болѣе двухъ столѣтій многочисленные ученые и любители. Тѣмъ менѣе должно ожидать полноты и совершенства отъ перваго у насъ труда по этому предмету, гдѣ, притомъ, не было сдѣлано никакихъ почти предварительныхъ работъ раньше нашего автора: ему все приходилось начинать и совершать самому. Подробности предложеннаго выше разбора могутъ служить доказательствомъ того, до какой степени трудъ этотъ многосложенъ и сколько имъ возбуждается и возбудится новыхъ вопросовъ въ отечественной наукѣ. Не только нельзя отказать разбираемому труду въ уваженіи, но слѣдуетъ желать его обнародованія (по надлежащемъ исправленіи): безъ всякаго сомнѣнія, это сочиненіе должно будетъ служить будущимъ розыскателямъ и историкамъ русской гравюры твердымъ исходнымъ пунктомъ для послѣдующихъ работъ, и будетъ, по всей вѣроятности, первою побудительною причиною для продолженія того, что начато нашимъ авторомъ, а также для изслѣдованія многочисленныхъ вопросовъ, еще никѣмъ не тронутыхъ, но теперь уже представляющихся вслѣдствіе новыхъ матеріаловъ, вносимыхъ въ область науки.

Принимая въ соображеніе всѣ эти причины, я считаю долгомъ предоставить сочиненіе „О русской гравюрѣ до 1725 года“ благосклонному вниманію Императорской Академіи Наукъ, но при этомъ полагаю, что сочиненіе это ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть издано въ свѣтъ иначе, какъ по исправленіи нѣкоторыхъ частей его.

ДОПОЛНЕНІЯ.

Къ стран. 33, строка 35.

Что касается до гравюръ школы Сійскаго монастыря, то нашъ авторъ могъ бы узнать въ Петербургѣ два произведенія, принадлежащія къ ней. Во-первыхъ, тонко и довольно аккуратно вырѣзанное изображеніе св. Антонія Сійскаго въ Пасхаліи 1670 года; во-вторыхъ, любопытную заставку въ Онтоихѣ безъ года, конца XVII столѣтія (обѣ книги принадлежатъ И. П. Каратаеву). Эти изданія напечатаны въ Сійскомъ монастырѣ, но имени граверовъ подъ гравюрами не обозначено.

Къ стран. 37, строка 10 снизу.

Къ одному времени съ „Темницею святыхъ осужденикъ“ относятся еще слѣдующіе пять отдѣльныхъ листковъ, весьма важныхъ для исторіи нашего гравированія:

I. „Неопалимая купина и похвала пресвятой Богородицы“,—изображеніе Богородицы согласно типу, извѣстному подъ этимъ названіемъ, въ 8-и конечной звѣздѣ; внизу стоитъ монограмма ЛИ. На оборотѣ, находится изображеніе „смерти“ съ косою, на „блѣдномъ конѣ“, согласное съ текстомъ Апокалипсиса. Внизу стоитъ годъ 1627,—4°.

II. Маленькая картинка, изображающая Памву Берынду въ Ливіи, которому женщина приноситъ деньги для раздачи нищимъ. Вся остальная вокругъ страница занята текстомъ; гравюрка эта отпечатана также въ Лексиконѣ Памвы Берынды, изданномъ въ Кіевѣ въ 1627 году. На оборотѣ находится другая картинка, гдѣ изображенъ Антоній Великій, идущій къ Павлу Ѳивейскому; первому изъ нихъ являются, въ разныхъ мѣстахъ картинки: сатиры, ипокентавръ, волкъ, Александръ Македонскій. Внизу годъ 1627,—4°.

III. Изображеніе, in—4°, св. Акулины, въ ростъ, на черномъ фонѣ, на которомъ, внизу, читается годъ 1627 и представлены въ маленькомъ видѣ луна и звѣзда. Какъ замѣчено уже на стран. 37, эти самые знаки стоятъ на „темницѣ осужденикъ“, и работа не оставляетъ ни малѣйшаго сомнѣнія въ томъ, что въ обѣихъ гравюрахъ она произведена однимъ и тѣмъ же граверомъ.

Есть много вѣроятія, что всѣ три листка гравированы однимъ и тѣмъ же граверомъ, т.-е. граверомъ ЛИ (оборотъ этого № III занятъ весь текстомъ).

Эти три гравюры приклеены въ концѣ книги „Отъ отечника скитскаго, повѣсть... о діаволѣ“, напечатанной въ Кіевѣ въ 1626 году, in-4°, и принадлежащей къ рѣдкому собранію старопечатныхъ книгъ И. П. Каратаева въ Петербургѣ, заключающему въ себѣ около 500 томовъ. Этимъ же любителемъ древней русской библіографіи указаны мнѣ слѣдующія гравюры на отдѣльныхъ листкахъ, принадлежащія библіотекѣ Императорской Академіи Наукъ:

IV. „Неопалимая купина“; на оборотѣ, подъ текстомъ,—1626, Сентября 27,—4°. Это одна доска съ первою стороною № 1.

V. „О преподобномъ Памвѣ Нітрійскомъ“, та-же доска что на первой сторонѣ № II и въ лексиконѣ Памвы Берынды. На оборотѣ текстъ,—4°.

Обѣ гравюры приклеены при „Книгѣ о вѣрѣ“, напечатанной въ Кіевѣ въ 1619 году.

Исчисленныя 5 гравюръ рѣзаны на деревѣ, и, вмѣстѣ съ „Темницею осужденикъ“ представляютъ древнѣйшіе (доселѣ извѣстные) образчики нашихъ ксилографическихъ отдѣльныхъ листковъ съ несомнѣннымъ временемъ выхода. Такимъ образомъ эта форма гравюры появилась въ Россіи, повидимому, болѣе чѣмъ полустолѣтіемъ позже первыхъ опытовъ гравированія. Фактъ замѣчательный и требующій историческаго изслѣдованія: на западѣ гравюра на деревѣ началась именно съ отдѣльныхъ листовъ. Нельзя также не упомянуть вѣроподобнаго предположенія нѣкоторыхъ собирателей старопечатныхъ книгъ (въ томъ числѣ и И. П. Каратаева), что отдѣльные листки эти были печатаемы въ Кіевѣ для пріѣзжихъ, посѣщавшихъ Кіевъ для поклоненія мощамъ разныхъ угодниковъ. Быть можетъ, каждый бралъ по преимуще-

ству изображеніе того святаго, имя котораго носилъ. И такъ, здѣсь мы встрѣчаемъ служеніе гравюры немногимъ, а не всей массѣ народной. Притомъ же, замѣчательно, что почти всѣ эти гравюры заимствованы изъ разныхъ духовныхъ книгъ, для которыхъ были сочинены и награвированы. Такимъ образомъ, очень мало общаго между нашими ксилографическими листками (по крайней мѣрѣ тѣми, которые до сихъ поръ извѣстны) и ксилографическими листками запада: наши суть только перепечатка, западные же имѣли свое особенное назначеніе и сюжеты, условившіе ихъ появленіе на свѣтъ. Нельзя не пожалѣть при этомъ о невозможности изслѣдовать, было ли велико число экземпляровъ такимъ образомъ выпускавшихся ксилографическихъ листковъ. О книгахъ мы знаемъ по крайней мѣрѣ нѣчто болѣе опредѣлительное. Такъ наприм., въ послѣсловіи Московскаго Апостола 1597 года сказано, что этого Апостола напечатано 1050 экземпляровъ

Въ Императорской Публичной Библіотекѣ, въ ея коллекціи лубочныхъ картинокъ, есть два листка изъ Погодинской коллекціи, которые по сюжету своему и по грубости работы были иногда относимы къ отдаленной эпохѣ Русскаго гравированія на деревѣ. Это—*Баба-Яга* и *Мыши кота погребаютъ*, о которыхъ будетъ не излишнимъ сказать здѣсь нѣсколько словъ.

Одно время многіе считали, что Баба-Яга должна быть отнесена къ XV столѣтію, т.-е, ко времени начала гравированія въ Европѣ, но на это нѣтъ ни малѣйшаго подтвержденія со стороны историческихъ извѣстій, и въ тоже время сама гравюра, сколько работою, столько и сочиненіемъ своимъ совершенно опровергаетъ такое предположеніе [1]). Довольно взглянуть на первые листы зданія Беккера: *Holzschnitte alter deutscher Meister*, чтобъ убѣдиться, что наша гравюра не имѣетъ ничего общаго не только съ инкунабулами, но и съ позднѣйшими произведеніями гравированія XV вѣка. Но если она принадлежитъ совершенно иному времени, то какому же именно? Знаки бумаги этой гравюры заставляютъ отнести ее ко второй половинѣ XVIII вѣка: въ правой сторонѣ листа находится знакъ, приведенный мною на табл. рис. подъ № 4, а на лѣвой № 5 (котораго остальныхъ подробностей нельзя различить); оба эти знака были уже извѣстны Тромонину, и принадлежатъ концу XVIII стол. (*Изъясненіе знаковъ писчей бумаги*, №№ 551 и 1477). Первый изъ нихъ, нѣсколько измѣненный, встрѣчается въ бумагѣ еще позднѣйшей, а именно въ бумагѣ времени Императора Александра I (Тромонинъ, №№ 697), а второй въ бумагѣ 1750 года (№ 739): одна и та же бумажная фабрика въ разныя времена употребляла одинъ и тотъ же знакъ, но съ нѣкоторыми измѣненіями. Наша же бумага имѣетъ знаки, хотя нѣсколько отличающіеся очертаніемъ и размѣромъ отъ №№ 551 и 1477 Тромонина, но все-таки къ нимъ очень близкіе, и потому (если только не относить эту разницу на счетъ невѣрности рисовальщика у Тромонина) мы имѣемъ право заключить, что наша бумага принадлежитъ къ нѣсколько другому времени, чѣмъ бумага со знаками 551, 1477 и 739, и тѣмъ болѣе, чѣмъ бумага со знакомъ 697, но все-таки къ XVIII столѣтію. Но одна бумага, сама по себѣ взятая, хотя бы относилась къ серединѣ или концу XVIII, не только къ началу его, все-таки еще мало свидѣтельствуетъ о времени *гравированія* доски. Такой народный сюжетъ, какъ Баба-Яга, могъ и долженъ былъ выпускаться въ свѣтъ въ продолженіе долгаго времени, такъ какъ деревянныя доски въ состояніи выдержать нѣсколько сотъ тысячъ оттисковъ. Сверхъ того, кромѣ этого перепечатыванія, съ доски или сочиненія старѣйшаго могли быть дѣлаемы *копіи*, которыя уже въ измѣненномъ видѣ передавали первоначальный видъ сочиненія. Я имѣлъ всѣ эти обстоятельства въ виду, при разсмотрѣніи нашей картинки, и именно вслѣдствіе того пришелъ къ слѣдующему заключенію: экземпляръ Публичной Библіотеки есть оттискъ второй половины XVIII вѣка, но оттискъ такой доски, которая ни въ какомъ случаѣ не могла быть гравирована раньше начала XVIII или конца XVII столѣтія (если только это не болѣе поздняя еще копія, что рѣшить мудрено при топорной работѣ гравюры). Ни въ XVI, ни въ XVII вѣкѣ она не могла быть произведена: большой форматъ гравюры, многосложность ея—при всей грубости, большіе размѣры фигуръ, необычайные въ древней Русской гравюрѣ раньше конца XVII столѣтія, мѣшаютъ ее отнести къ тѣмъ эпохамъ, и многосложность эта всего болѣе проявляется въ томъ, что въ картинкѣ чувствуется желаніе выразить перспективу, разные планы. Лапы крокодила выставлены на встрѣчу Бабѣ-Ягѣ довольно живописно и эффектно, и тоже самое должно сказать про намѣреніе (впрочемъ очень худо выполненное граверомъ) изобразить большой корабль на морѣ, у берега котораго сидитъ крокодилъ. Группировка фигуръ, расположеніе линій въ гравюрѣ—все это далеко выше грубаго гравированія картинки, доказываетъ уже знакомство сочинителя рисунка съ художествомъ и его правилами. Однимъ словомъ, между рисовальщикомъ и

---

1) Въ нашей картинкѣ, Баба-Яга изображена въ профиль, въ видѣ старой бабы, съ уродливо-исковерканнымъ носомъ и высунутымъ языкомъ, верхомъ на свиньѣ, которая бѣжитъ влѣво. Правою рукою Баба-Яга держитъ возжи, въ поднятой лѣвой—пестъ (въ рисункѣ она вѣроятно держала возжи *лѣвою*, а пестъ *правою*, но при отпечатаніи гравюры порядокъ сторонъ нарушился). Волосы ея распущены, плотно къ головѣ прилегаетъ круглая шапка съ мѣхомъ, края широкихъ рукавовъ и подолъ платья украшены узорчатою каймою, за поясомъ заткнуты топоръ и грабли. Крокодилъ, съ которымъ Баба-Яга ѣдетъ драться, изображенъ здѣсь въ видѣ какого-то фантастическаго животнаго, съ человѣчьимъ стариковскимъ лицомъ и длинною бородою, но съ тѣломъ и лапами обезьяны, и пушистымъ хвостомъ бѣлки. Онъ сидитъ въ лѣвомъ углу картины, на берегу моря, по которому идетъ большой корабль съ мачтами и снастями. На верху картинки слѣдующая надпись: „Яга-Баба едетъ скорокодиломъ дратися на свинье съ пестомъ да у нихже по(*дъ*) кустомъ скляница свіно(*мъ*).

граверомъ здѣсь чувствуется такая же разница какъ между рисовальщикомъ *Григоріемъ*, сочинившимъ картинки лицевой *Книги Бытія* 1696 года, и граверомъ *Кореемъ*, вырѣзавшимъ эти картинки на деревѣ. Граверъ же, чрезвычайною грубостью своей работы *замаскировалъ* время и условія сочиненія картинокъ какъ въ томъ, такъ и въ другомъ случаѣ. При этомъ должно замѣтить, что хотя работа въ Бабѣ-Ягѣ гораздо грубѣе работы Кореня, все-таки она выражаетъ такія подробности, которыхъ мы не встрѣчаемъ и у Кореня, и лишь у рѣдкихъ граверовъ XVII вѣка: на нашей картинкѣ выражены суставы согнутыхъ пальцевъ и ногти, зрачки въ глазу у крокодила выдѣланы съ явнымъ желаніемъ передать блескъ глаза такимъ манеромъ, какъ это дѣлается въ портретахъ, гравированныхъ рѣзцомъ, и притомъ глазъ представленъ *въ профиль*, а не *прямо*, какъ у старыхъ нашихъ граверовъ, при изображеніи лица въ *профиль*; мускулы ноги выражены посредствомъ кругообразныхъ линій, корабль также награвированъ съ нѣкоторою подробностью,—все это признаки времени не ранняго; но въ то же время шерсть на свиньѣ передана точно такимъ же способомъ, какъ на разныхъ животныхъ Лицевой Библіи 1696 года, а два деревца въ фонѣ и кустъ, подъ которымъ стоитъ скляница съ виномъ, въ самой серединѣ картинки—(быть можетъ эта скляница и есть причина сраженія?) очень напоминаютъ рисунокъ деревъ какъ въ этой же Лицевой Библіи, такъ и въ картинкѣ гравера Паисія: явленіе Богоматери св. Іакову Боровицкому, въ книгѣ *Рай мысленный*, напечатанной въ Иверскомъ монастырѣ въ 1659 году, и, сверхъ того, во всей картинкѣ чувствуется колоритъ какого-то древняго духа, Русской старины, прежняго художественнаго преданья, которыя не имѣютъ ничего общаго съ европеизмомъ XVIII столѣтія.

Что касается до картинки *Мыши кота погребаютъ*, то ее равномѣрно нельзя отнести ни къ слишкомъ раннему, ни къ слишкомъ позднему времени. Ее иногда приписывали времени Іоанна Грознаго, а иногда времени Петра Великаго, основываясь на нѣкоторыхъ намекахъ сюжета и текста. Снегиревъ (Лубочн. картинки, стр. 20) и Макаровъ (Вѣстникъ Европы, 1821, № 9, ст. 53) предполагаютъ даже, что прототипомъ Русской картинки была картинка „Мыши кота погребаютъ“, выпущенная въ свѣтъ Лютеранами, а потомъ Чехами, по случаю смерти Папы Пія (II?), преслѣдовавшаго тѣхъ и другихъ. Я не могъ найти этого указанія въ сочиненіи Богемца Гайка (котораго „Чешскую хронику“ я имѣлъ возможность просматривать въ оригинальномъ изданіи 1541 года, при помощи молодаго нашего Славяниста В. И. Ламанскаго); но если даже дѣйствительно существовала подобная картинка у Чеховъ, то у насъ заимствованіе удержало только самыя общія черты, и переработало карикатуру эту въ чистонаціональныхъ формахъ и духѣ. Какъ всѣ надписи, такъ и всѣ подробности рисунка чисто-Русскаго содержанія. Начать съ того уже, что это похороны зимнія,—кота везутъ на саняхъ; возничій сидитъ на облучкѣ; сани везутъ въ русской упряжи: „макарки тянутъ лямки“, и „мыши с Резани а прозваніемъ они макары, лямками кота тунутъ, потсадно работаютъ“; погоняетъ ихъ русскій кнутъ; впереди „подкопенная мышь гонецъ гонетъ“; ее провожаютъ музыканты играющіе па волынкѣ, и на свирели, и бьющіе въ бубенъ; еще же „мышь пищитъ, пироги тащитъ“, и „мыши несутъ ушатъ добраго питья выморознаго, зяблаго году изподзалоду“, самъ котъ—„Казанской, а умъ Астраханской, разумъ Сибирской“. Исключая послѣдней подписи нѣтъ никакого указанія, которое заставило бы отнести сочиненіе этой картинки ко времени Іоанна Грознаго. Говорю „сочиненіе“, потому-что что̀ касается до оттиска, то онъ, подобно нашей Бабѣ-Ягѣ, принадлежитъ по всей вѣроятности XVIII столѣтію. Бумага, на которой напечатана эта картинка (два склеенные вмѣстѣ листа) имѣетъ слѣдующіе знаки: на одномъ листѣ стоитъ знакъ № 6 (см. табл. рис.), а на другомъ буквы ФСГП; но этотъ второй мы находимъ у Тромонина въ двухъ видахъ, №№ 528 и 714, и оба подъ годомъ 1780, но оба съ нѣкоторою разницею въ очертаніи, величинѣ и разстановкѣ буквъ противъ нашего: первый же имѣетъ самое близкое родство со знаками №№ 7 и 8 (см. тамъ же) которые стоятъ на бумагѣ Петровскаго времени. А именно, знакъ № 7 встрѣчается на бумагѣ большаго складнаго листа, гравированнаго крѣпкой водкой и изданнаго въ Амстердамѣ у Тесинга подъ заглавіемъ „Зерцало грѣшнаго“ (принадлежитъ И. П. Каратаеву); № 8 стоитъ на листѣ, на которомъ отпечатана рѣзанная на деревѣ картинка на евангельскій текстъ „*И рьче разорю житницы моя и большія созижду*“. Картинка эта, подаренная Публичной Библіотекѣ И. П. Каратаевымъ, представляетъ пять плотниковъ, занятыхъ строеніемъ житницы [1]). На другой половинѣ листа стоитъ въ звѣздѣ-же знакъ № 9 (см. таб. рис.) съ другою буквою, которой нельзя разобрать. Работа, форма буквъ, бордюръ,—указываютъ на несомнѣнную принадлежность этой гравюры ко времени Петра Великаго, для чего мы имѣемъ не мало опорныхъ пунктовъ сравненія въ богатой коллекціи лубочныхъ картинокъ Императорской Публичной Библіотеки. Такимъ образомъ, знаки бумаги позволяютъ отнести оттискъ отчасти къ Петровскому, отчасти къ Екатерининскому времени, къ послѣднему скорѣе, чѣмъ къ первому. Но въ самой картинкѣ мы имѣемъ одну подробность, которая наводитъ на мысль, что картинка эта всего скорѣе принадлежитъ (по сочиненію, если не по оттиску) къ

[1]) Съ нею любопытно сравнить маленькую гравюрку на деревѣ, находящуюся на листѣ 324 обор. книги *Вѣнецъ Христовъ*, Кіевъ 1688. Она представляетъ богача, въ Польскомъ костюмѣ, надзирающаго за постройкою амбаровъ своихъ, и котораго застаетъ въ этомъ занятіи —Смерть, являющаяся къ нему на подобіе того, какъ мы это встрѣчаемъ во многихъ знаменитыхъ *Danses macabres*. И такъ, мода на „*Пляски смерти*“, царствовавшая въ гравюрѣ первой половины XVI в., отразилась и у насъ, только лѣтъ 150 позже.

эпохѣ Петра Великаго. Передъ процессіей кота, въ верхнемъ ряду (ихъ въ картинкѣ два) везутъ на колесахъ бочку съ какимъ-то питьемъ; запряжена въ нее мышь, а на этой верхомъ сидитъ мышенокъ, который куритъ коротенькую Голландскую трубочку, подъ нимъ надпись „мышка тянетъ табачишка“. Но при Іоаннѣ Грозномъ табакъ не былъ еще въ употребленіи въ Россіи; онъ у насъ ввелся „аглійскими и Голландскими купцами лишь въ самомъ концѣ XVI столѣтія [1]),—(раньше почти всей остальной Европы); однакоже и въ XVII вѣкѣ онъ былъ у насъ еще строго запрещенъ. Указъ Царя Михаила Ѳеодоровича 1634 года и Уложеніе Царя Алексѣя Михайловича назначали *смертную казнь* за куреніе табака. Лишь въ первые годы царствованія Петра I вышло дозволеніе безнаказанно привозить его въ Россію (Полное Собр. Зак. Т. III, статья 1570, Указъ 1 февр. 1697). Позже царствованія Петра I куреніе табака и притомъ изъ *Голландской трубки*, навряд ли могло быть представлено въ народной карикатурѣ: оно уже не имѣло никакого сатирическаго значенія, потому-что сдѣлалось дѣломъ обыкновеннымъ. Что же касается до гравюры, то она опять таки, какъ и въ картинкѣ Баба-Яга, имѣетъ много общаго съ гравюрою Лицевой Книги Бытія 1696 года. И здѣсь шерсть мышей и кота выражена посредствомъ параллельныхъ правильныхъ чертъ, которыми усѣяно тѣло животнаго; сверхъ того, глаза и мышей и кота имѣютъ точь-въ-точь такое очертаніе какъ у всѣхъ людей и животныхъ въ Лицевой Книгѣ Бытія: очень продолговатая миндалина со зрачкомъ, прикрѣпленнымъ къ верхней вѣкѣ. Позади процессіи стоитъ большая каменная башня съ флачкомъ на верху (она занимаетъ всю вышину листа), а по самой срединѣ картины, внизу, изображено какое-то кудроватое растеніе (несмотря на то, что похороны происходятъ зимой. Впрочемъ въ верхнемъ ряду процессіи, есть бочка, которую везутъ на колесахъ: и еще: „мышь едитъ на колесахъ а заступъ втаракахъ да склянница вина въ рукахъ“). И башня, и растеніе точно взяты изъ картинокъ Лицевой Книги Бытія и соединеннаго съ нею Апокалипсиса. Наконецъ, буквы надписей въ „Мыши кота погребаютъ“ не имѣютъ никакой разницы съ буквами надписей Лицевой Библіи, и другихъ гравюръ несомнѣнно Петровскаго времени.

Такимъ-образомъ, совокупность всѣхъ этихъ подробностей приводитъ къ заключенію, что оба экземпляра гравюръ на деревѣ: *Баба-Яга* и *Мыши кота погребаютъ*, принадлежащихъ Императорской Публичной Библіотекѣ [2]) вѣроятно оттиски конца XVIII столѣтія, съ досокъ, рѣзанныхъ ранѣе этого времени, а именно въ первой половинѣ XVIII вѣка, но съ нѣкоторыми подробностями рисунка и другихъ частей, совершенно принадлежащими XVII вѣку. Изъ двухъ этихъ гравюръ, я по сочиненію и по исполненію считаю старшею—*Мыши кота погребаютъ;* картинка же *Баба-Яга* по видимому сочинена и гравирована позже, и сверхъ того, человѣкомъ, имѣвшимъ нѣкоторое понятіе о художествѣ—которое, впрочемъ, почти совершенно затемнѣно умышленною или неумышленною грубостью выполненія. Окончательное же общее заключеніе о происхожденіи и первоначальномъ сочиненіи нашихъ двухъ, столько-національныхъ картинокъ, будетъ зависѣть отъ открытія новыхъ фактовъ. Фактовъ этихъ мы всего болѣе должны ожидать отъ работъ нашихъ славянистовъ. Ими должно быть изслѣдовано происхожденіе изображеній *Бабы-Яги* и *Мыши кота погребаютъ* и опредѣлено: не перешли ли они къ намъ съ Востока, или же получили мы ихъ изъ западной Европы, и принадлежатъ ли они одному Русскому народу, или же встрѣчаются также и у другихъ Славянскихъ народовъ? При этомъ, наши филологи объяснятъ значеніе многихъ выраженій, встрѣчающихся на нашихъ двухъ лубочныхъ картинкахъ, которыя конечно гораздо старше XVIII столѣтія (напримѣръ, въ *Мыши кота погребаютъ*: „Тренка съ Дону изъ убогаго дому“, „чюрилка сарначь“, играющій на свирѣлкѣ, и названія: „Макары съ Рязани, тянутъ лямки“, „Емелька могилякъ“ и т. д.). Какъ эти изслѣдованія, такъ открытіе оттисковъ, болѣе ндревнихъ, чѣмъ наши оттиски XVIII столѣтія, одни только поведутъ къ разъясненію вопроса о с•ѣшеніи въ нашихъ двухъ картинкахъ признаковъ, изъ которыхъ одни заставляютъ относить ихъ къ XVIII столѣтію, а другіе указываютъ на первоначальное происхожденіе, гораздо древнѣйшее. Впрочемъ, замѣтимъ въ заключеніе, самая древняя Славянская миѳологія ничего не знаетъ о сраженіи Бабы-Яги съ крокодиломъ (сравн. *Hanusch*, Wissensch. des slaw. Mythus, стр. 411—413).

Къ стран. 37, стр. 51.

Въ новѣйшемъ сочиненіи своемъ *Die Monogrammisten*, Наглеръ говоритъ (Томъ I. стр. 541), что оригиналъ Шхонебекова сочиненія дѣйствительно Французскій, подъ слѣдующимъ заглавіемъ: Courte et solide histoire de la fondation des ordres religieux, Amsterdam 1688; но это совершенно другое сочиненіе. Шхонебеково сочиненіе первоначально появилось на Голландскомъ языкѣ въ 1697 году, потомъ издано самимъ авторомъ во Французскомъ переводѣ, въ Амстердамѣ же, въ 1699 г., подъ заглавіемъ: Histoire de tous les ordres militaires ou de chevalerie, и нашъ Русскій переводъ сдѣланъ съ этого послѣдняго.

Къ стран. 44, стр. 26.

На гравюрѣ Гренгамскаго сраженія стоитъ подпись: „въ Санктъ Питеръ Бурхе гыдоровалъ Алексѣй Зубовъ 1721“.

Къ стран. 44, стр. 41.

Вопросъ о томъ, чьи ученики были Алексѣй и Иванъ Зубовъ разрѣшается вполнѣ двумя гравюрами,

[1]) *Tiedemann*, Geschichte des Tabaks, S. 179.

[2]) Я не упоминаю здѣсь про другія изображенія *Мыши кота погребаютъ*, которыхъ есть нѣсколько въ Публичной библіотекѣ: они многосложнѣе, многообъемистѣе, но рѣзаны на мѣди и относятся къ болѣе позднему времени.

находящимися въ коллекціи Академіи Наукъ. Въ этой коллекціи есть шесть эстамповъ, гравированныхъ крѣпкой водкой и отпечатанныхъ на трехъ листахъ, по-два вмѣстѣ. Они изданы Шхонебекомъ („Адріанъ Шхонебекъ продаетъ"), гравированы *учениками* его: Васильемъ Томиловымъ: Петромъ Буннымъ, Алексѣемъ и Иваномъ Зубовыми въ Москвѣ, какъ видно изъ надписей.—Подъ *Распятіемъ* подписано: „Грыдоровалъ на мѣди Алеѯѣй Зубовъ, ученикъ Адріана Шхонбека", а подъ *Воскресеніемъ*: „Грыдоровалъ на мѣди Іванъ Зубовъ ученикъ Адріана Шхонбека". Должно предполагать, что эти гравюры (довольно плохія и дѣйствительно ученическія) скопированы съ какихъ-нибудь иностранныхъ образцовъ, у которыхъ рамки *rococo* сочинены не безъ вкуса.

Къ стран. 49, стр. 54.

Вмѣстѣ съ Тарасевичемъ и Трухменскимъ должно упомянуть, въ числѣ лучшихъ древнихъ Русскихъ граверовъ на мѣди, о Даніилѣ Галаховскомъ, который, если не превосходитъ тѣхъ двухъ, то по крайней мѣрѣ стоитъ съ ними наравнѣ, но точно также, какъ и они, не имѣетъ ничего исключительно-національнаго и прямо является представителемъ западнаго искусства въ Россіи. Мнѣ извѣстны только *три* его гравюры: 1) большой заглавный листъ, съ четырьмя Евангелистами, въ Кіевскомъ Евангеліи 1707 года [1]), 2) прекрасно награвированное изображеніе Евангелиста Іоанна въ томъ же самомъ Евангеліи по-видимому *лучшее* произведеніе Галаховскаго, и 3) портретъ, довольно плохой, Петра Великаго, въ латахъ, сидящаго на тронѣ, и попирающагося ногами льва, при Латинскомъ панегирикѣ, поднесенномъ Петру Великому Ѳеофаномъ Прокоповичемъ въ 1709 году, послѣ Полтавской баталіи (въ Импер. Публ. Библіотекѣ) [1]).

Должно замѣтить здѣсь также, что Тарасевичей было два; оба они жили и гравировали въ одно время, и, быть можетъ, были родственники. Одинъ изъ нихъ—*Леонтій*, награвировалъ много изрядныхъ гравюрокъ на мѣди въ разныхъ Кіевскихъ изданіяхъ, въ томъ числѣ въ извѣстномъ Патерикѣ 1702 года, а также не дурныхъ портретовъ, изъ которыхъ два находятся въ Императорской Публичной Библіотекѣ (Подстольника Георгія Земли, и князя Радзивила), а другой, *Александръ*, гравировалъ въ Аугсбургѣ и Краковѣ. Въ первомъ городѣ Алекс. Тарасевичъ произвелъ огромное количество большихъ и малыхъ гравюръ на сюжеты священной исторіи для *Rosarium Beatae Mariae Virginis* 1678 года (*Nagler, Die Monogrammisten*, I, стр. 570, № 1356; я имѣлъ случай разсматривать рѣдкій экземпляръ этой книги, перепечатанный въ Польшѣ подлинными досками,—въ библіотекѣ Римско-Католической Духовной Академіи въ С.-Петербургѣ), во второмъ городѣ онъ награвировалъ картинку къ брошюрѣ: *Jesus, Maria, Joseph. Teresia septenna*, напечатанной въ Краковѣ въ 1686, въ 8-ю долю листа. (*Jocher, Obraz bibl. historyczny*, T. III, стр. 127, № 6838). Работалъ ли онъ въ Россіи и для Русскихъ книгъ, того до сихъ поръ не извѣстно, но онъ по гравюрѣ своей стоитъ несравненно выше Леонтія Тарасевича. Оба же они, судя по манерѣ ихъ работы, учились своему искусству у знаменитыхъ въ то время Нѣмецкихъ граверовъ Аугсбургской школы, братьевъ Киліановъ.

(„*Отчетъ о 2-мъ присужд. наград. гр. Уварова 1858*").

Ученый скандалъ.

(Письмо къ редактору „Русскаго Вѣстника").

М. Г. Покорнѣйше прошу васъ сдѣлать на нынѣшній разъ исключеніе въ пользу настоящей статьи и помѣстить въ „*Современной Лѣтописи*" замѣчанія по поводу такого предмета, который, кажется, никогда еще не попадалъ на страницы вашего журнала, а именно *нумизматики*. Я, какъ и всѣ вообще ваши читатели, очень хорошо знаю, что этотъ предметъ столько исключителенъ и спеціаленъ, что обыкновенно до него нѣтъ никакого дѣла массѣ публики. Однакоже я навѣрное знаю, что на нынѣшній разъ ей будетъ до него дѣло, и даже въ весьма значительной степени.

И это вотъ почему: рѣчь идетъ о фактахъ, столько же особенныхъ и любопытныхъ, какъ и лицо, которому они обязаны своимъ происхожденіемъ.

Недавно вышло въ свѣтъ, въ Петербургѣ, сочиненіе академика Куника: *О русско-византійскихъ монетахъ Ярослава I Владиміровича съ изображеніемъ Св. Георгія Побѣдоносца*. Это сочиненіе чрезвычайно основательное, дѣльное, принадлежащее къ числу замѣчательнѣйшихъ историко-нумизматическихъ изслѣдованій. Въ немъ разработано окончательно и со всею подробностію нѣсколько разнообразныхъ вопросовъ русской нумизматики, тѣмъ болѣе важныхъ и интересныхъ, что они относятся къ древнѣйшему періоду нашей исторіи. Но не о сочиненіи

[1]) Одинъ экземпляръ этого Евангелія, огромнаго размѣра, находится въ Академіи наукъ, другой—въ церкви св. Симеона у Симеоновскаго моста.

[1]) Panegyricus de celeberrima victoria quam Petrus I de universis Suecorum exercitibus reportavit... Kijoviae 1709. f°.

[illegible]

[illegible] Кучика, совершенно убѣжденъ въ томъ, что во всемъ этомъ дѣлѣ нѣтъ никакого обмана, никакого неслыханнаго Ретивгамонтизма да еще изъ Новгорода (скажите пожалуйста, что это за фокусъ покусъ: *Nogad*= Новгородъ?); но былъ бы совершенно убѣжденъ, что нѣтъ тутъ никакихъ латинскихъ надписей и пр. и пр. И надписи, и типы, одинъ разъ узнанные, такъ ясны, такъ просты, что и ребенокъ тутъ пойметъ, не только что взрослый станетъ спорить. Притомъ же, какъ упомянулось о томъ и г. Кучикъ, „г. Кёне въ теченіе почти двадцати лѣтъ показывалъ особенную любовь къ нумизматикѣ, и напечаталъ рядъ сочиненій и статей, которыя касаются средневѣковыхъ и новыхъ монетъ почти всѣхъ народовъ Европы; кромѣ того онъ занимался греческою, византійскою и татарскою нумизматикой, также и классическою археологіей, и даже западно-европейскою, литовскою и русскою геральдикою". Итакъ, что за такой гуманно-всесторонней дѣятельности, можно [illegible]

что монета, кое-какъ срисованная имъ въ Стокгольмѣ, и кое-какъ объясненная имъ въ Петербургѣ, есть не что иное, какъ монета Ярослава—спорить тутъ нѣтъ уже никакого средства. Но для г. Кёне все дѣло вотъ въ чемъ: Это что еще? меня смѣютъ компрометировать? собираются портить мою репутацію? въ Россіи? Вотъ еще важное дѣло:—Ярославъ такъ Ярославъ, Олегъ такъ Олегъ, Богъ съ ними совсѣмъ, но—меня? въ Россіи? въ этой Россіи, гдѣ мнѣ, этакъ, пожалуй испортятъ мою *карьеру*, мое *положеніе?* вотъ я васъ!" И вотъ, г. Кёне печатаетъ свою статью заграницей. Ему нужна жалоба и доносъ на постыдную русскую науку и постыдныхъ русскихъ ученыхъ, которые выдумали читать латынь по-русски.

Развѣ все это дозволительно? Развѣ намъ нужны здѣсь такіе люди, которымъ нѣтъ ни малѣйшаго дѣла не только до нашей науки, до нашихъ памятниковъ, но собственно говоря ни до какой на свѣтѣ науки, ни до какихъ на свѣтѣ памятниковъ, и которые однакоже являются къ намъ просвѣщать насъ по многимъ статьямъ, имъ извѣстнымъ, какъ они увѣряютъ, и живутъ у насъ только для того, чтобы находить все у насъ нелѣпымъ и безтолковымъ, и жаловаться потомъ въ свой Vaterland—если только у нихъ есть Vaterland! Развѣ нужно намъ терпѣть здѣсь людей, которые являются подъ титломъ ученыхъ, которые потомъ вовсе такими не оказываются, а вмѣсто того ухищряются пустить у насъ порядочные корни вездѣ, гдѣ ихъ вліяніе можетъ быть только вредно? Нѣтъ, они намъ не нужны; но за то, кажется, мы имъ крѣпко нужны. Вспомнимъ, что этого сорта индивидуумы особенно сильны по части практической, и необыкновенно ловки по части искусства свивать себѣ теплыя гнѣзда. Вспомнимъ, что только недавно г. Кёне переставъ быть хранителемъ кабинета монетъ при Эрмитажѣ, вспомнимъ слова г. Куника въ концѣ его изслѣдованія: „въ ноябрѣ 1859 года, г. Кёне доставилъ мнѣ оттиски своей статьи, *къ чему присовокупилъ свои угрозы въ случаѣ новаго противорѣчія съ моей стороны.* Какъ человѣкъ, я могу простить и забыть *этотъ и другіе поступки* г. *Кёне, они характеризуютъ особенно его*.." вспомнимъ все это, и тогда мы получимъ маленькое понятіе о томъ, какого рода дѣятельность бываетъ у такихъ людей, какая путаница и безтолковщина должна происходить тамъ, гдѣ они распоряжаются и приказываютъ, какъ они готовы идти, для пользы своихъ собственныхъ дѣлъ, наперекоръ чему бы то ни было на свѣтѣ, готовы мѣшать всякому знанію и истинѣ, готовы ломать и коверкать что угодно.

Какъ будто для подтвержденія моихъ теперешнихъ словъ г. Кёне, между прочимъ позаботился о произведеніи на свѣтъ такого факта, который вмѣстѣ съ нынѣшнимъ Олегомъ, съ жалобой за границей, съ угрозами и „другими поступками" (по словамъ г. Куника), оставляетъ намъ отличную память о достойномъ ученомъ.

Кто не знаетъ въ наше время всю цѣну тому пустому и ничтожному занятію, которое называютъ геральдикой? Геральдику называютъ наукой, и это совершенная правда, когда дѣло идетъ о геральдикѣ, какъ части археологіи, какъ отрасли историческихъ изслѣдованій о временахъ и родахъ минувшихъ, изслѣдованій объ извѣстныхъ подробностяхъ средневѣковаго склада жизни. Эта геральдика, само собою разумѣется, занимаетъ почетное мѣсто въ ряду историческихъ знаній. Но заниматься въ наше время геральдикой, для практическаго употребленія во вседневной нашей жизни, стараться о воскрешеніи и поддержаніи этого давно сгнившаго, негоднаго сучка, писать ея законы, давать ей мѣсто въ современной жизни—это просто дѣло постыдное. Кажется нынче никто въ этомъ не сомнѣвается. Но господинъ Кёне, какъ практическій ученый, нашелъ, что „всякъ злакъ на пользу человѣкомъ", въ томъ числѣ и геральдика, что и до сихъ поръ можно этими смѣшными пустяками дѣйствовать на чванливость или пустоту людей полезныхъ или выгодныхъ, что пожалуй и до сихъ поръ найдутся баре, для которыхъ стоитъ изъ кожи лѣзть вонъ, чтобы доказать, что они происходятъ отъ Карла Великаго или Далай-Ламы. Такимъ образомъ, господинъ Кёне съ жаромъ занялся у насъ здѣсь русскою геральдикой, и выкраиваетъ, передѣлываетъ, выстраиваетъ, моетъ и гладитъ гербы, прилагая при этомъ главное стараніе о томъ, чтобы какъ можно точнѣе и основательнѣе придерживаться *законовъ геральдики*! Посреди своихъ эквилибристическихъ экзерцицій онъ докарабкался даже и до нашего общаго русскаго герба, и принялся со страстію доказывать, что онъ тоже не такой, какой долженъ быть, *по правиламъ геральдики*...

Что касается до формъ и представленій Св. Георгія, мы находимъ не мало капитальныхъ данныхъ въ одномъ изъ отличныхъ приложеній къ труду г. Куника, подъ заглавіемъ: *О византійскихъ и древне-русскихъ изображеніяхъ Св. Георгія Побѣдоносца*. Есть и тутъ за что благодарить г. Куника, разоблачившаго хитросплетенія г. Кёне.

Что же касается до той части нашей публики, которая можетъ интересоваться наукой и дѣлами, съ нею связанными, то, кажется, послѣ нынѣшней книги, г. Куника, разоблачившей господина Кёне не съ одной, а съ *разныхъ* сторонъ, ей остается только радоваться, что этотъ послѣдній *ученый* не завѣдываетъ (какъ слышно) больше ничѣмъ ни въ одной изъ нашихъ великолѣпныхъ эрмитажныхъ коллекцій.

(*„Русск. Вѣстн. 1860, т. XXVII, № 9, Совр. Лѣт. с. 46—50, съ подп.: „Владиміровъ"*).

Разборъ сочиненія архимандрита Макарія: „Археологическое описаніе церковныхъ древностей въ Новгородѣ и его окрестностяхъ“ [1]).

Въ предисловіи къ сочиненію архимандрита Макарія: „*Памятники церковныя древности о Нижегородской губерніи*“, изданному Императорскимъ Археологическимъ Обществомъ въ 1857 году (Записки Императорскаго Археологическаго Общества Т. X), было сказано: „Сочиненіе это служитъ началомъ археологическаго описанія Русскихъ церквей и монастырей, изданіе котораго возникло предпринять Императорское Археологическое Общество“. Сочиненіе того же автора о Новгородскихъ церковныхъ древностяхъ, вышедшее въ свѣтъ въ прошломъ 1860 году, хотя и не издано Археологическимъ Обществомъ, но очевидно есть продолженіе той же программы. По всей вѣроятности, описаніе церковныхъ древностей и другихъ нашихъ губерній послѣдуетъ за этими двумя сочиненіями. Нельзя не сочувствовать цѣли подобнаго рода изданій. Польза ихъ слишкомъ очевидна, потому что они назначены служить прочнымъ основаніемъ начинающемуся наконецъ и у насъ изученію древнихъ памятниковъ, между которыми церковныя древности занимаютъ, безспорно, самое первое и самое значительное мѣсто. Поэтому, имѣя въ виду цѣлый рядъ будущихъ сочиненій, коихъ цѣль—привести въ извѣстность и описать церковныя древности, разбѣянныя по разнымъ мѣстностямъ нашего отечества, и — еще болѣе того — важность для нашей археологической науки такого рода описаній, я полагаю, что будетъ полезно не только разсмотрѣть содержаніе и достоинство сочиненія, представленнаго нынѣ на соисканіе Демидовской преміи, но еще указать на то, чего необходимо требовать и на будущее время отъ сочиненій подобнаго рода.

Очень значительное мѣсто въ „Описаніи Новгородскихъ древностей“ занимаютъ, естественнымъ образомъ, свѣдѣнія о древнихъ памятникахъ и художественныхъ дѣятеляхъ, принадлежавшихъ давнопрошедшимъ столѣтіямъ. Одни изъ этихъ свѣдѣній почерпнуты изъ лѣтописей, другія — изъ разныхъ археологическихъ сочиненій, въ настоящее время уже напечатанныхъ, третьи — изъ документовъ рукописныхъ, до сихъ поръ еще неопубликованныхъ.

Для исторіи русскаго и въ особенности Новгородскаго искусства — этой быть можетъ самѣйшей и своеобразнѣйшей отрасли художественнаго творчества древней Руси, всѣ эти свѣдѣнія столько же важны, сколько и извѣстія о памятникахъ искусства, уцѣлѣвшихъ до нашего времени. Тѣмъ болѣе, что памятниковъ, уже давно не существующихъ, было безъ всякаго сравненія гораздо болѣе, чѣмъ существующихъ нынѣ. Послѣдніе — бѣдный, случайный остатокъ столь огромной и разнообразной массы созданнаго русскими художниками и ремесленниками прежняго времени. Значитъ, намъ чрезвычайно важно удостовѣриться, все-ли богатство доступнаго матеріала собрано въ спеціальномъ сочиненіи „о древнихъ Новгородскихъ памятникахъ“. По этому мы и начнемъ нашъ обзоръ съ разсмотрѣнія, какъ авторъ нашъ воспользовался писанными и печатными матеріалами, и чѣмъ именно, — а потомъ уже обратимся къ описаніямъ предметовъ и памятниковъ древности, изданныхъ самимъ архимандритомъ Макаріемъ.

I.

Печатные и рукописные источники.

Главнымъ источникомъ всѣхъ хронологическихъ и историческихъ данныхъ послужили архимандриту Макарію лѣтописи. Извѣстно, что ни о которыхъ древнихъ церквахъ Русскихъ не уцѣлѣло столько извѣстій, какъ о Новгородскихъ, начиная съ древнѣйшаго времени и до самаго XVIII столѣтія. Конечно далеко не всѣ Новгородскія церкви сохранились до сихъ поръ: въ послѣднія два столѣтія упразднено много церквей, пришедшихъ въ совершенную ветхость, или оставленныхъ безъ всякаго присмотра и бережи съ тѣхъ поръ, какъ вмѣстѣ съ измѣненіемъ прежнихъ нравовъ и образа жизни стала чувствоваться меньшая надобность въ прежнемъ огромномъ количествѣ церквей. Но все-таки число уцѣлѣвшихъ между ними значительно и до сихъ поръ. Изъ сохранившихся церквей почти каждая упомянута въ лѣтописяхъ и, большею частью, по нѣсколько разъ: сначала по случаю основанія ея, а потомъ по случаю передѣлокъ, перестроекъ, поновленій, пожаровъ и другихъ событій, такъ что, за немногими исключеніями, каждая изъ нихъ имѣетъ свою особенную исторію, основанную на положительныхъ хронологическихъ цифрахъ. Эту-то исторію Новгородскихъ церквей и слѣдовало прослѣдить сквозь всѣ лѣтописи: архимандритъ Макарій сдѣлалъ это самымъ тщательнымъ образомъ. Выборка изъ лѣтописей, которою начинается, въ 1-мъ томѣ его сочиненія, описаніе каждой отдѣльной церкви Новгородской, составлена очень полно, удовлетворительно, почти безъ пропусковъ, и это одно изъ главныхъ достоинствъ сочиненія.

Къ сожалѣнію, такія выписки не всегда вполнѣ вѣрны и точны, и разбираемую книгу должно, прежде всего, обвинять въ этомъ. Очень многія невѣрности происходятъ отъ того, что вмѣсто того, чтобъ передать слова лѣтописи, какъ они есть, авторъ приводитъ ихъ уже перетолкованными по своему, въ извѣстномъ смыслѣ. Конечно, истолкованія иногда необходимы во всякомъ же представлять, вмѣсто текстовъ, свои собственныя мнѣнія, въ видѣ твердо-сказанныхъ, общепризнанныхъ фактовъ, коль скоро значеніе ихъ

---

[1]) Это сочиненіе было представлено на соисканіе Демидовской преміи въ 1860 году и разборъ его былъ порученъ В. В. Стасову Академіею Наукъ.

Ред.

вовсе еще не доказано основательнымъ образомъ. Предположеніе и должно быть излагаемо какъ предположеніе, а не какъ признанная истина. Съ подлинными выраженіями лѣтописи никакъ не должно мѣшать личныхъ своихъ предположеній. Для примѣра можно представить слѣдующія мѣста въ текстѣ *Описанія Новгородскихъ церковныхъ древностей*:

На стр. 46 I тома сказано, что „въ 1394 г. обгорѣла *верхняя часть* Софійской церкви". Въ лѣтописи мы не находимъ словъ „верхняя часть". Въ I, II и IV Новгор. лѣтописи сказано: „маковица полатная огорѣ", а въ III — „у св. Софіи верхъ полатный обгорѣ". Но слова „верхъ полатный", „маковица полатная", не значатъ „верхняя" часть церкви. Слово *маковица* означаетъ то, что нынѣче называется куполомъ; это всего лучше доказывается, наприм., выраженіями лѣтописи: „маковицу златоверхую устрои" (Новгор. I, II, подъ 1408 годомъ), и еще „у Іоанна святаго маковица огорѣла да и плеча" (Новгор. II, подъ годомъ 1547). Въ этихъ свидѣтельствахъ лѣтописи ясно обозначаются три члена: 1) *плеча церкви*, 2) *маковица* надъ ними, наконецъ самый верхній членъ 3) *верхъ маковицы*. Послѣднее слово, „*верхъ*", всегда означаетъ верхній сводъ и покрышу зданія, или купола, что доказываютъ часто встрѣчающіяся выраженія: „палаты златоверхія", „терема златоверхіе", „маковицы златоверхія, „верхъ позлатя", или слова III Новгор. лѣтописи подъ годомъ 1445 (стр. 240) „постави церковь каменну св. Григорія великія Арменіи въ Хутынскомъ монастырѣ, а па *верху* колокольницу",— понятно, что тутъ рѣчь идетъ о колокольнѣ, поставленной на крышѣ церкви; или, наконецъ, слова III Новгородской лѣтописи, подъ годомъ 1532 (Т. III, 248) „придѣлаша верхъ у Воскресенія Христова на Торговой сторонѣ". Въ послѣднемъ примѣрѣ, повидимому, говорится о покрытіи церкви, вмѣсто прежней системы нѣсколькихъ соединенныхъ скатовъ, одною общею крышею, какую стали вездѣ вводить въ послѣдній періодъ нашего древне-русскаго искусства и какую мы видимъ, наприм:, на св. Софіи (эта можетъ быть, тоже относится къ XVI вѣку). Изо всего этого выходитъ, что въ 1394 году горѣла не верхняя часть св. Софіи, а только одинъ изъ куполовъ ея. Но каково бы ни было значеніе словъ *маковица* и *верхъ*, обязанность автора была привести техническія выраженія лѣтописи въ подлинникѣ, а не замѣнять ихъ собственными предположеніями, коихъ основательность ничѣмъ не доказана.

На стр. 49—50 говорится о „паденіи до основы стѣны у св. Софіи отъ Неревскаго конца, въ 1276 году". Авторъ утверждаетъ, что здѣсь должно разумѣть не стѣну св. Софіи, а стѣну Кремля у св. Софіи, приходящуюся къ Неревскому концу, и это на томъ основаніи, что въ лѣтописи не сказано потомъ нигдѣ о построеніи упавшей стѣны соборной; и во-вторыхъ, потому, что „лѣтописцамъ не было нужды именовать стѣну прилегавшею къ Неревскому концу", когда для стѣнъ собора издавна были свои наименованія". Но, ссылаясь на лѣтописи, авторъ пропустилъ одну изъ нихъ. Въ I, II и III Новгор. лѣтописи дѣйствительно сказано „опаде (паде) стѣна у св. Софіи", но въ IV лѣтописи (неприведенной авторомъ) слова *у* нѣтъ, сказано просто: *паде стѣна св. Софіи до основанія*. Пропустилъ авторъ это мѣсто, конечно потому, что слишкомъ наполненъ былъ мыслью о томъ, что стѣна св. Софіи вовсе не падала; доказать же это ему нужно было для подтвержденія совершенно ложнаго его мнѣнія (о которомъ будемъ говорить еще ниже), будто видъ Софійскаго собора ни въ чемъ существенно не измѣнился съ самаго XI вѣка. Между тѣмъ, читая лѣтописи, убѣждаемся, изъ сравненія подобныхъ же мѣстъ, что здѣсь именно говорится о паденіи стѣны самой св. Софіи, а не о какой другой стѣнѣ; такъ, наприм., въ Новгор. III лѣтописи подъ годомъ 1381 упоминается въ точно такихъ выраженіяхъ о паденіи стѣны церкви св. Димитрія: „паде стѣна церкови отъ Ѳедоровой улицы". Автору слѣдовало только буквально привести слова лѣтописи.

На стр. 48 сказано: въ „1688 и 1692 г. въ Софійскомъ соборѣ три круглые столба выломаны, прежнія узкія окна увеличены, а нѣкоторыя пробиты вновь для большаго свѣта". Но здѣсь встрѣчается произвольное дополненіе и толкованіе автора. Въ лѣтописи сказано только: „три столпа круглые, свѣтлости ради и окна выбраны и грани высѣчены", значитъ тутъ говорится только о выбраніи столбовъ и оконъ; про увеличеніе прежнихъ оконъ—въ лѣтописи нѣтъ ни слова. Что такое значитъ слово *грани*— это дѣло другое, его можно было разсмотрѣть, стараться истолковать, но во всякомъ случаѣ къ окнамъ это слово нисколько не относится.

На стр. 41 авторъ утверждаетъ, будто *для строенія Софійскаго собора* были вызваны цареградскіе художники и будто для собора этого образцомъ служила Константинопольская св. Софія. Раскрываемъ лѣтописи и Акты Археографической Экспедиціи, на которые авторъ ссылается въ этомъ мѣстѣ, но нигдѣ не находимъ текста, который говорилъ бы то, что утверждаетъ здѣсь нашъ авторъ. Въ лѣтописи (Новгор. III, стр. 211) говорено только объ иконныхъ писцахъ, вызванныхъ изъ Цареграда, а объ архитекторахъ и работникахъ — ни слова. Въ Актахъ же Археогр. Экспедиціи (Акты историч. Т. I, стр. 248), въ дѣлѣ Висковатаго повторяется лишь, къ судебному отзыву нѣкоторыхъ обвиненныхъ (спрашивается: въ какой мѣрѣ чьи-бы то ни было *разговоры*, въ XVI в., могутъ приниматься за историческія доказательства фактовъ, бывшихъ или не бывшихъ въ XI вѣкѣ?),—повторяется, говоримъ мы, преданіе о томъ, что великій князь Владиміръ поставилъ въ Новгородѣ „церковь каменную, св. Софію премудрость Божію *по цареградскому обычаю*", а далѣе, что „по иконописцевъ посылали по греческихъ". Слѣдовательно, если принять даже это свидѣтельство, то здѣсь все-таки говорится про однихъ иконописцевъ; что-же касается до словъ *по цареградскому обычаю*, то они указываютъ только на то, что и такъ знаетъ у насъ каждый, безъ всякой особенной цитаты: а именно, что древнія Русскія церкви дѣланы по примѣру византійскихъ. Но эти послѣднія имѣли разныя формы въ разныя эпохи, на

основанія чего ихъ и раздѣляютъ на нѣсколько отдѣльныхъ группъ, а сравненіе церквей Софіи—Новгородской и Константинопольской, даже самое поверхностное, доказываетъ, что ничего нѣтъ общаго между архитектурою той и другой. Св. Софія Константинопольская принадлежитъ по постройкѣ первому періоду византійскаго стиля, св. Софія Новгородская, какъ замѣтно по всѣмъ уцѣлѣвшимъ признакамъ,—стилю, нѣсколькими столѣтіями отдѣленному отъ стиля Константинопольской св. Софіи, и притомъ стилю, гдѣ ни мозаики, ни мраморы не играютъ никакой роли. Сходство между обѣими церквами заключается только въ одномъ имени св. Софіи премудрости Божіей, которое носили та и другая.

На стр. 48, I тома, сказано, что въ 1528 г. архіепископъ Макарій устроилъ въ Софійскомъ соборѣ *иконы для иконостаса* и царскія врата, украсивъ ихъ *сребропозлащенными окладами*, а на стр. 43, II тома, выписано изъ лѣтописи (т. VI, стр. 285) подлинное о томъ извѣстіе. Но это извѣстіе именно ровно ничего не говоритъ объ иконахъ для иконостаса, а говоритъ только, что архіепископъ Макарій „иконы во святѣй Софіи повелѣ по чину поставити: самую чюдную икону св. Софѣю выше воздвигъ, и цареградскіе иконы. Всемилостивый Спасъ нашъ Господь Іесусъ Христосъ.... и си чюдные иконы противу своего святительскаго мѣста постави". Про *сребропозлащенные оклады* также ничего не говорено здѣсь; сказано только: отъ злата и сребра велми чудно устроены". Но, кажется есть большая разница между предметомъ, сдѣланнымъ изъ серебра и вызолоченнымъ, и—предметомъ, сдѣланнымъ изъ серебра и золота. Про „сребропозлащенные оклады *царскихъ врать* говорено еще менѣе, потому-что, по точнымъ словамъ лѣтописи, они были деревянные, съ позолотою и посеребреніемъ изъ сусальнаго золота и серебра въ листьяхъ.

На стр. 47, I тома сказано, что въ 1341 г., послѣ пожара у св. Софіи перекрыта вся кровля, написаны вновь иконы на мѣсто сгорѣвшихъ и *устроенъ для нихъ новый иконостасъ*. Но въ лѣтописи (Новг. I, стр. 80) сказано: „Архіепископъ Василій покры св. Софію свинцемъ, что была погорѣла, и иконы написа, и кивотъ доспѣ." По мнѣнію архимандрита Макарія (впрочемъ ничѣмъ не подтвержденному, и которое мы разсмотримъ ниже) *кивотъ* значитъ *иконостасъ*, и это заставляетъ его вездѣ при словѣ лѣтописи „кивотъ" ставить въ скобкахъ объясненіе „иконостасъ" (напр. на той-же стран. подъ годомъ 1156, во II томѣ на страницахъ 20, 38 и т. д.); но здѣсь, увлекшись своею обычною мыслью, онъ вовсе не даже упоминаетъ о кивотѣ лѣтописи, а прямо говоритъ объ иконостасѣ, будто бы построенномъ наново для новыхъ образовъ; и читатель, который не справится съ лѣтописью, принужденъ думать, что въ подлинникѣ дѣйствительно употреблено слово *иконостасъ*, между тѣмъ какъ слова этого въ лѣтописи вовсе не стоитъ, да и не могло стоять: оно вошло у насъ въ употребленіе очень поздно, кажется не ранѣе XVII столѣтія *).

*) Слово *иконостасъ* встрѣчается въ лѣтописяхъ, до

На стр. 47, I тома, сказано, будто въ 1151 устроенъ кивотъ въ св. Софіи, и церковь оштукатурена и покрыта свинцомъ, но по лѣтописи видно, что въ 1151 г. соборъ только оштукатуренъ и покрытъ свинцомъ, а кивотъ устроенъ въ 1156 году.

На стр. 60 сказано, что въ 1558 г. *распространенъ* алтарь придѣла Іоакима и Анны въ Софійскомъ соборѣ, но въ лѣтописи (Новг. II, стр. 158) этого вовсе нѣтъ: говорится только о *поновленіи* придѣла.

На стр. 66, I тома, сказано: „что дѣйствительно въ XI вѣкѣ была Софійская колокольня, это видно изъ повѣствованія о приходѣ въ Новгородъ полоцкаго князя Всеслава Брячиславича, *снявшаго съ оной колокольни* колокола въ 1066". Добродушный читатель, который полѣнится заглянуть въ лѣтописи, повѣритъ нашему автору, что въ нихъ говорено о снятіи колоколовъ съ колокольни въ 1066 г., но кто поосторожнѣе, раскроетъ лѣтописи, и найдетъ, что эти слова — чистѣйшая фантазія архимандрита Макарія, клевета на лѣтописи: въ нихъ сказано только, что полоцкій князь „у Софіи взя колокола", изъ чего мы узнаемъ, что были колокола, но гдѣ они висѣли? Этого-то въ лѣтописи вовсе и нѣтъ. Мало-ли сколько способовъ было ихъ повѣсить и безъ колокольни! Не говоря уже о простыхъ деревянныхъ козлахъ, бывшихъ въ большомъ употребленіи (что доказываютъ многочисленные рисунки рукописей и изображенія на иконахъ), лѣтописи, даже гораздо позднѣйшаго времени, очень часто упоминаютъ, напр., что колокола висѣли *„на стрѣлахъ"* городскихъ стѣнъ, тамъ, гдѣ церкви стояли близко къ этимъ стѣнамъ.

Между прочусками (впрочемъ немногочисленными) можно указать на слѣдующіе: пропущено росписаніе притворовъ св. Софіи въ 1156 и 1450 годахъ (Новг. I, стр. 12; Новг. III, стр 240); существованіе придѣла Іоакима и Анны въ св. Софіи въ 1107 году (Новг. III, стр. 213),—между тѣмъ авторъ ничего не упоминаетъ о немъ до XVI в.; пожаръ св. Софіи 1433 г. (Псков. I, т. IV, стр. 206); построеніе церкви Ѳеодора Стратилата совершено вновь въ 1688 году (Новг. III, стр. 274 и т. д.

Въ примѣръ неточной передачи подлинныхъ текстовъ довольно привести выписку о передѣлкахъ св. Софіи въ 1528 г..

Лѣт. Т. VI. стр. 285.

При державѣ благовѣрнаго великого князя Василья Ивановича всея Руссіи.... превѣщенный же архіепископъ.... на кивотѣ, еже надъ двери, и на самыхъ дверехъ, и на столпѣхъ.... златомъ и серебромъ достеняным, еже есть сстан.... повелѣ царскія двери поставити въ соборной церкви и проч.

Архим. Макарія, Т. II. стр. 43.

При державѣ благовѣрнаго великаго князя Василія Ивановича всея Руссіи.... превѣщенный же архіепископъ.... на кивотѣ, еже надъ двери, и на самыхъ дверяхъ, и на столпѣхъ.... златомъ и серебромъ достеняным, еже есть сстан.... повелѣ царскія двери поставити въ соборной церкви и проч.

подлѣзла о времени, напр., подъ годомъ 1690, въ Новг. III лѣтописи; въ продолженіе всего XVII ст. оно довольно часто встрѣчается въ разныхъ актахъ на построеніе церквей, и ранѣе 1688 г. (См. Записки Археол. Общ., т. X, стр. 454) я его не встрѣчалъ.

Такимъ образомъ, въ 11 строкахъ оригинала прибавлено 11 ошибокъ, при списаніи печатнаго текста, не представлявшаго никакого труда для прочтенія. Умышленнаго измѣненія старой орѳографіи на новый ладъ признать здѣсь нельзя, потому-что во многихъ случаяхъ въ томъ же текстѣ удержаны прежнія формы. Значитъ, здѣсь (какъ и въ десяткахъ другихъ мѣстъ книги)—все дѣло состоитъ только въ чрезмѣрной небрежности, неаккуратности.

Обращаясь къ другимъ печатнымъ источникамъ настоящаго сочиненія, находимъ, что авторъ пользовался: изданіями Археографической Коммиссіи, въ особенности Актами Историческими и Юридическими, свѣдѣніями, помѣщенными въ разное время во Временникѣ Общества Исторіи и Древностей, сочиненіями о Новгородскихъ древностяхъ митрополита Евгенія, Красова, Неволина, „Древностями Росс. Государства", Записками Археологическаго Общества, наконецъ сочиненіями: Сахарова, Снегирева, Забѣлина, Ровинскаго и т. д. Такимъ образомъ, надобно отдать автору справедливость въ томъ, что онъ старался воспользоваться всѣми изданіями и сочиненіями, какія въ настоящее время есть у насъ на лицо о древностяхъ Русскихъ вообще, и Новгородскихъ въ особенности. Хотя матеріалами этими онъ пользовался не всегда съ разборомъ, ограничиваясь однѣми выписками, повторяя, безъ собственной критики, чужія мнѣнія, и значитъ, тѣ ошибки или невѣрности, которыя встрѣчаются у разныхъ авторовъ (въ особенности въ сочиненіяхъ объ иконописаніи Гг. Сахарова и Ровинскаго), но тѣмъ не менѣе должно признать за нимъ ту заслугу, что при такомъ знакомствѣ съ археологическою литературою нашею, онъ наполнилъ сочиненіе свое множествомъ свѣдѣній и указаній, которыя, въ общемъ составѣ своемъ, представляютъ удовлетворительный сводъ почти всего, что у насъ писано до сихъ поръ о Новгородскихъ древностяхъ.

Но и здѣсь, какъ по случаю лѣтописей, должно замѣтить, что выписки не всегда могутъ похвалиться вѣрностью и исправностью. Такъ, наприм., о нынѣшнемъ мѣстонахожденіи Мстиславова Евангелія сообщается въ двухъ мѣстахъ книги два совершенно разныя извѣстія: одинъ разъ (т. I, 487) сказано, что оно хранится въ Московскомъ Архангельскомъ Соборѣ, другой разъ (т. II, 167)—что оно находится въ Московскомъ Благовѣщенскомъ Соборѣ. Между тѣмъ даже изъ Сахарова (Зап. Русск. Отдѣл. Археол. Общ. т. I) и изъ Древностей Россійскаго Госуд. (Отд. I, стр. 112) можно было знать, что это евангеліе находится въ Архангельскомъ соборѣ.—Далѣе, здѣсь-же, въ примѣръ неточности, можно указать, во 2 параграфѣ II тома, на извѣстія о Новгородскихъ иконописцахъ, почерпнутыя изъ сочиненія Г. Ровинскаго объ иконописаніи. Имена однихъ Новгородскихъ иконописцевъ выписаны такъ точно, какъ они стоятъ у г. Ровинскаго (впрочемъ, выписавшаго ихъ изъ сочиненій Сахарова и Забѣлина), а названія другихъ приведены невѣрно или невполнѣ, съ пропускомъ фамилій или отчества живописцевъ, и это безъ всякой видимой къ тому причины. Такъ, напр., на стр. 19 и 24 иныя имена представлены вполнѣ: Иванъ Евсеевъ, Лука Ѳоминъ, Иванъ Козыревъ, и т. д.; и потомъ, рядомъ съ этими именами, обстоятельно-списанными изъ оригинала, вдругъ, безъ всякой причины, поставлены имена, обрѣзанныя на половину, или неполныя; наприм. Иванъ — вмѣсто Иванъ Никитинъ; Семенъ—вмѣсто Семенъ Яковлевъ; дьячекъ Саввинскій Ивашка—вмѣсто Ивашка Петровъ; дьячекъ Михалицкій Ивашка—вмѣсто Ивашка Семеновъ; Ѳедоръ—вмѣсто Ѳедоръ Ивановъ; Аѳонасій Ивановъ—вмѣсто Аѳонасій Ивановъ Поповъ; Калинникъ Ивановъ, вмѣсто—Калинникъ Ивановъ Поповъ, и т. д. Между тѣмъ, подробныя имена необходимы для различенія лицъ, коихъ имена часто тожественны и могутъ распознаваться одно отъ другого только по фамиліямъ и отчествамъ.

Гораздо болѣе точности соблюдено при выпискѣ, въ общемъ обозрѣніи исторіи металлическаго производства, именъ художниковъ и мастеровыхъ: они взяты почти всѣ изъ Сахарова (томъ I Записокъ Русскаго Отдѣленія Археологич. Общества), и вѣрно переданы на стран. 151—153 II тома разбираемаго сочиненія.

Но вотъ фактъ, который не можетъ не поразить каждаго. Авторъ нашъ почти вездѣ добросовѣстно указываетъ на печатныя сочиненія, изъ которыхъ заимствовалъ тѣ или другія свѣдѣнія для своей книги, и что-же вдругъ открывается: онъ почему-то забылъ назвать одно сочиненіе, которому обязанъ еще болѣе, чѣмъ всѣмъ остальнымъ. Сочиненіе это—„*Описаніе Новогородскаго Софійскаго Собора, составленное протоіереемъ Петромъ Соловьевымъ*", и изданное въ 1858 году Императорскимъ Археологическимъ Обществомъ. Странна эта забывчивость, когда, сравнивая оба сочиненія, убѣждаешься, что по крайней мѣрѣ добрая *четверть* обоихъ томовъ архимандрита Макарія прямо взята изъ труда протоіерея Соловьева! Сомнѣваться въ заимствованіи — невозможно, когда имѣешь передъ глазами десятки такихъ примѣровъ, какъ напр. слѣдующіе:

Прот: Соловьевъ, стр. 207.

„Артосная панагія или панагіаръ XV вѣка, сребропозлащенный, круглый, высокій, съ крышкою и поддономъ; внутри мѣдный столбикъ; на крышкѣ литыя иконы: Вознесеніе на небо Іисуса Христа, въ кругѣ, поддерживаемомъ четырьмя летящими Ангелами, и Божія Матерь съ Апостолами. По краю крышки слѣдующая чеканная по серебру надпись.... Край крышки обложенъ золоченою сканью; внутри подъ крышкою начертаны: на одной сторонѣ св. Троица, на другой Знаменіе Божіей Матери.... На поддонѣ литые львы, держащіе во рту одинъ у другого хвостъ; а на нихъ Ангелы, поддер-

Архим. Макарій, Т. II, стр. 208.

„Панагія.... серебряная вызолоченная. Она состоитъ изъ крышки и поддона, утвержденныхъ на мѣдномъ столбикѣ; на крышкѣ въ кругѣ литое изображеніе Вознесенія на небо Господа нашего Іисуса Христа, поддерживаемаго четырьмя летящими ангелами, а внизу изображена Божія Матерь съ предстоящими: надпись около круга чеканная..... Края крышки обложены сканью золоченою, внутри подъ крышкою начертаны св. Троица и Знаменіе Божіей Матери..... На поддонѣ литые львы, держащіе во рту одинъ у другого хвостъ, а на нихъ Ангелы, поддерживающіе руками верхъ сосуда. Сей

Консисторскомъ архивѣ); описаніе ризницы Софійскаго собора 1690 г. (въ библіотекѣ этого собора); лѣтописецъ Николодворищенскаго собора; церковныя описи 1748 г. (въ консисторскомъ архивѣ); монастырскія описи XVI, XVII и XVIII стол., наприм Духова женскаго монастыря 1606 г., Хутынскаго монастыря 1642 г. (нынѣ уже напечатана въ IX томѣ Записокъ Археологическаго Общества), Звѣрина женскаго монастыря 1682 г., Клопскаго монастыря 1695 г., Антоніева монастыря 1696 г. и т. д.; нѣкоторые рукописные сборники Софійской библіотеки; роспись колоколамъ Вяжицкаго монастыря 1618 г.; собраніе грамотъ Хутынскаго монастыря; царскія грамоты въ Консисторскомъ архивѣ; службы нѣкоторымъ святымъ (напр. св. Ѳеоктисту — въ Юрьевскомъ монастырѣ, святымъ тремъ отрокамъ—въ церкви св. Михаила Архангела и т. д.), наконецъ записи въ разныхъ монастырскихъ синодикахъ.

Свѣдѣнія, почерпнутыя изъ этихъ рукописей, чрезвычайно любопытны, потому что изъ нихъ мы получаемъ понятіе объ огромномъ количествѣ предметовъ древняго Новгородскаго художественнаго и ремесленнаго производствъ, нынѣче уже давно не существующихъ; сверхъ того, какъ и надписи, прочитанныя архимандритомъ Макаріемъ на многихъ древнихъ предметахъ, еще уцѣлѣвшихъ въ Новгородѣ, свѣдѣнія эти выводятъ на свѣтъ множество собственныхъ именъ художниковъ и ремесленниковъ древняго Новгорода, до сихъ поръ бывшихъ неизвѣстными, наконецъ, сообщаютъ также множество новыхъ хронологическихъ данныхъ. Всего этого нельзя не считать важными заслугами разбираемой нами книги. Спрашивается только: въ какой степени всѣ эти новыя данныя достовѣрны? Вышеприведенные примѣры приводятъ насъ въ сомнѣніе, а между тѣмъ, провѣрять всю массу огромнаго новаго матеріала, при его разсѣянности по Новгородской губерніи, мы не имѣемъ покуда возможности. Можно ожидать такой провѣрки или послѣ совокупныхъ трудовъ отдѣльныхъ, достойныхъ довѣрія изслѣдователей въ разныхъ Новгородскихъ мѣстностяхъ, или послѣ изданія въ свѣтъ, какъ упомянутыхъ выше рукописей, такъ и разнообразныхъ предметовъ, уцѣлѣвшихъ еще въ Новгородѣ.

II.

Описаніе памятниковъ.

Описаніе памятниковъ, до сихъ поръ существующихъ, и которые авторъ могъ видѣть собственными глазами, есть самая существенная часть всего сочиненія, главная его задача. По этому, обращаясь къ опредѣленію достоинства сочиненія архимандрита Макарія, необходимо взглянуть напередъ на планъ сочиненія, на его внутреннее распредѣленіе.

Все сочиненіе раздѣляется на два тома, изъ коихъ первый посвященъ описанію древнихъ церквей въ Новгородѣ и его окрестностяхъ, а второй—описанію памятниковъ древности въ этихъ церквахъ. Противъ этого общаго раздѣленія, равно и противъ подраздѣленія I тома на четыре отдѣленія (церкви въ Новгородскомъ Кремлѣ; церкви на Софійской сторонѣ церкви на Торговой сторонѣ; церкви въ окрестностяхъ Новгорода)—нѣчего замѣтить. Но раздѣленіе II тома на три отдѣла гораздо менѣе удовлетворительно. Оно несоотвѣтствуетъ матеріалу, заключенному въ этомъ томѣ.

Первый отдѣлъ озаглавленъ: *древнія иконы въ церквахъ*. Между тѣмъ въ этомъ отдѣлѣ описываются не однѣ иконы, но и разные другіе предметы. Такъ наприм., въ параграфѣ 7-мъ, носящемъ заглавіе: *Замѣчанія о древнихъ рѣзныхъ иконахъ въ Новгородѣ*, описывается всего только три иконы, остальной текстъ (стр. 124—139) посвященъ описанію деревянныхъ рѣзныхъ крестовъ, царскаго мѣста, святительскаго мѣста и халдейской пещи. Параграфъ 3-й этого же отдѣленія разсуждаетъ объ *устройствѣ древнихъ иконостасовъ въ Новгородѣ*, но такъ какъ это вопросъ архитектурный, то онъ принадлежитъ не сюда, а въ первый томъ. Здѣсь можно замѣтить, что даже при перенесеніи въ первый томъ, этотъ параграфъ не можетъ оставаться въ нынѣшнемъ своемъ видѣ. Описанія иконостасовъ не должны быть слиты всѣ въ одномъ мѣстѣ, они должны быть помѣщены каждое особенно, при описаніи каждой отдѣльной церкви. Тогда только мы будемъ имѣть понятіе о Новгородскихъ иконостасахъ, о различіяхъ между ними, о разнообразномъ размѣщеніи ихъ поясовъ, и будемъ имѣть возможность изъ отдѣльныхъ фактовъ создать общую идею. Намъ нужны описанія многочисленныхъ иконостасовъ, со всѣми ихъ образами,—а намъ даютъ лишь нѣсколько примѣровъ (т. II, стр. 40). Гдѣ-же, какъ не въ археологическомъ описаніи, искать полнаго собранія всѣхъ данныхъ?

Наконецъ, намъ кажется несоотвѣтствующимъ цѣли сочиненія раздѣленіе Новгородскихъ образовъ на образа чудотворные, образа съ надписями и образа безъ надписей. Первый изъ этихъ отдѣловъ, имѣющій неоспоримо важное значеніе въ исторіи церкви, или въ описаніи, предпринятомъ съ точки зрѣнія богословской, теряетъ такое значеніе въ сочиненіи археологическомъ или художественно-историческомъ. Надписи также не могутъ служить достаточнымъ поводомъ для образованія особаго отдѣла, потому-что слишкомъ незначительное число между ними принадлежитъ древнему времени.

Заглавіе и подраздѣленіе втораго отдѣленія II тома еще менѣе соотвѣтствуетъ матеріалу, содержащемуся въ томъ отдѣленіи. Заглавіе у него: *Древняя металлическая церковная утварь*. Вопреки тому, здѣсь говорится о множествѣ вещей вовсе не металлическихъ, наприм., о крестахъ *деревянныхъ, каменныхъ, костяныхъ, яхонтовыхъ, яшмовыхъ, испидныхъ, стеклянныхъ*; о *деревянныхъ* и *каменныхъ* потирахъ и лжицахъ, панагіяхъ *деревянныхъ, каменныхъ* и *костяныхъ*; посохахъ *деревянныхъ, костяныхъ, изъ рыбьей кости, мраморныхъ* и проч. Наконецъ, колокола, хотя они металлическіе, но не могутъ быть названы церковною утварью. Кажется, авторъ обязанъ этими невѣрностями тому, что слиш-

ком близко придерживался раздѣленія извѣстной *Записки для сбора Русскихъ древностей*, въ которой раздѣленіе не можетъ быть признано систематическимъ и удовлетворительнымъ, и требовало-бы измѣненій.

Наконецъ въ III отдѣленіи („шитая церковная утварь") встрѣчаемъ, между прочимъ, *военные знамена* и *значки* (стр. 318—319), которые къ числу церковной утвари не принадлежатъ.

Изъ всего этого вмѣстѣ видно, что сообразно съ матеріаломъ своимъ, II томъ требуетъ другаго раздѣленія. Ему слѣдовало-бы состоять изъ бо́льшаго числа главъ или отдѣленій, чѣмъ ихъ теперь находится въ книгѣ архимандрита Макарія и въ каждомъ изъ нихъ должно бы заключаться описаніе предметовъ особаго производства. Такъ, напр., въ одномъ отдѣленіи слѣдовало-бы описывать произведенія живописи, въ другомъ—произведенія скульптуры, въ третьемъ—произведенія золотыхъ дѣлъ мастерства (со включеніемъ сюда разныхъ его отраслей: финифти, черни, насѣчки и т. д.), въ другихъ главахъ должно бы говорить о мастерствѣ чеканномъ, литейномъ и т. д. Такое распредѣленіе не только полезно, но и необходимо потому, что тогда не будутъ уже отнесены въ два разные отдѣла, предметы однородные (какъ это случилось во множествѣ мѣстъ *Археол. опис. Новг. древн.*), а еще болѣе потому, что при раздѣленіи предметовъ по дѣятельностямъ, ихъ производящимъ, авторъ не имѣетъ уже въ виду исключительно одно богослужебное назначеніе предметовъ, а невольно принужденъ обращать вниманіе на форму, работу, подробности и достоинство ихъ. Описывая какой-нибудь предметъ съ точки зрѣнія одного только *назначенія*, легко пропустить множество составныхъ частей предмета, но когда авторъ станетъ описывать этотъ-же самый предметъ съ точки зрѣнія *дѣятельности*, его произведшей, онъ не можетъ обойтись безъ того, чтобъ пристально взглядываться въ его форму, устройство, составныя части, будетъ раздѣлять на группы разныя дѣятельности, совокупившіяся иногда для его производства и дастъ отчетъ о каждой изъ нихъ.

Перейдемъ теперь къ самымъ описаніямъ.

По нѣкоторымъ признакамъ можно замѣтить, что первоначальное намѣреніе автора было приложить къ своему сочиненію рисунки. Такъ, наприм., во II т., на стран. 100 читаемъ: „*См. приложенный рисунокъ иконы на Молотковъ*"; въ т. I, при описаніи настѣнной живописи въ церкви Оедора Стратилата, на стр. 361 сказано: „для примѣра иконописи укажемъ на изображеніе двоихъ русскихъ князей на хорахъ... *сняты только отецъ и одинъ сынъ по лѣвую сторону*"; въ томѣ I же, при описаніи стѣнописи Линенской церкви, на стр. 530 сказано: „*Другойликъ снятъ на другой стѣнѣ, изображающей воина*" и т. д. Не знаемъ, сколько рисунковъ и съ чего именно должно было находиться при сочиненіи, но нельзя не жалѣть объ ихъ отсутствіи. Конечно, если-бы это были только снимки съ нѣкоторыхъ иконописныхъ изображеній, и притомъ такіе слабые и невѣрные, какіе приложены къ описанію *Нижегородскихъ древностей*, то не велика потеря если ихъ и нѣтъ, можно даже искренно желать, чтобъ подобные рисунки совсѣмъ не появлялись при ученыхъ и вообще какихъ-бы то ни было изданіяхъ, но если между рисунками должны были находиться изображенія главныхъ типовъ и формъ описываемыхъ предметовъ—тогда это для книги утрата важная. Ея описанія такъ неопредѣлительны, такъ общи, что самые несовершенные и легкіе очерки служили бы имъ лучшею опорою и помощью.

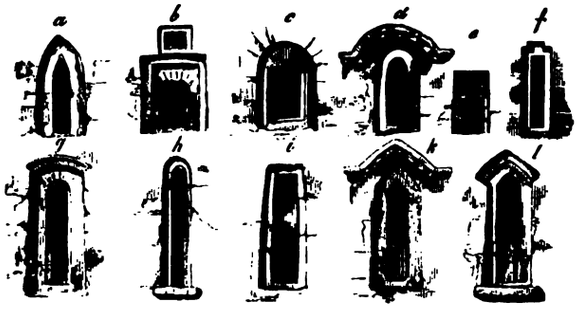
Разсматривая сочиненіе арх. Макарія, мы скоро убѣждаемся, что оно не столько *археологическое описаніе*, сколько простая *опись*, мало чѣмъ отличающаяся отъ тѣхъ церковныхъ и монастырскихъ описей, которыя бывало дѣлали въ старину, и изъ которыхъ нѣсколько уцѣлѣло до нашего времени отъ XVI и XVII столѣтій. Въ этихъ описяхъ нѣтъ и помину о формахъ, характерѣ, физіономіи описываемыхъ предметовъ; главная забота описателя состояла только въ томъ, чтобъ поименовать предметъ такимъ образомъ, чтобы можно было отличить его отъ другихъ, тутъ-же находящихся, привести ихъ всѣ въ извѣстность и предохранить отъ подмѣны или утраты. Понятно, что при такомъ назначеніи описей, архитектура, видъ церкви не имѣли никакой важности для описателя, и онъ поименовывалъ только то, что имѣло рыночную, продажную цѣнность, напр., кресты, двери и т. п.; такъ точно, при описаніи иконъ, утварей, онъ останавливался только на вычисленіи драгоцѣнныхъ камней, жемчуговъ, цѣнныхъ привѣсокъ и т. п. Форма предметовъ, рисунки на нихъ, не интересовали его, онъ только изрѣдка, вскользь и какъ-бы по нечаянности называлъ какое-нибудь изображеніе на чашѣ, блюдѣ, крестѣ. Если же на этомъ предметѣ находилась надпись, то онъ уже навѣрное удовольствовался тѣмъ, что списывалъ ее и пропускалъ всякое описаніе его; ему совершенно достаточно было этого твердаго признака для того, чтобъ обозначить извѣстный предметъ изъ монастырской или церковной казны. Описанія архимандрита Макарія точно таковы. Это описанія ризничаго, хранителя казны, а не археолога. Нельзя сказать, чтобъ они были безполезны — напротивъ, они могутъ служить полезнымъ указаніемъ для будущихъ изслѣдователей Новгородскихъ древностей, но научнаго археологическаго значенія не имѣютъ никакого. Все, что есть самаго важнаго въ каждомъ предметѣ, его сущность, форма, видъ, величина, характеръ—это именно и пропущено въ описаніяхъ архимандрита Макарія.

Главнѣйшій недостатокъ описаній автора заключается въ томъ, что онъ нигдѣ не дѣлаетъ различія между *старымъ* и *новымъ*, когда старое и новое встрѣчаются вмѣстѣ въ одномъ и томъ-же памятникѣ, другими словами, эти описанія именно не выполняютъ самой первоначальной и главной задачи археологическаго описанія. Это въ особенности относится къ памятникамъ архитектуры. Не говоря уже о древнихъ перестройкахъ церквей, о древнихъ измѣненіяхъ въ видѣ ихъ (для оцѣнки чего, необходимы познанія въ археологіи русской архитектуры, о чемъ будемъ говорить ниже), нельзя не замѣ-

тить почти въ каждой изъ Новгородскихъ церквей передѣлокъ и придѣлокъ новѣйшихъ, иногда самаго поздняго времени, которыя обезображиваютъ видъ церкви, до самаго корня измѣняютъ его. Это всего болѣе можно сказать про купола, притворы, окна, двери и кровли. Въ своихъ описаніяхъ архимандритъ Макарій исчисляетъ, правда, всѣ эти предметы, но ни одинъ читатель, не бывавшій самъ въ Новгородѣ, никогда не узнаетъ изъ этихъ описаній того, что̀ ему слѣдовало-бы узнать, а именно: какая смѣсь разнородныхъ формъ изъ разныхъ временъ наполняетъ снаружи и внутри Новгородскія церкви. Въ этихъ описаніяхъ, каждая церковь описана точь-въ-точь какъ всѣ другія. одними и тѣми-же стереотипными выраженіями. Подумаешь, что онѣ дѣйствительно не представляютъ никакого различія одна отъ другой—между тѣмъ, сколько въ нихъ разницы!

Первое, что̀ бросается въ глаза при обозрѣніи Новгородскихъ церквей на мѣстѣ, то, что однѣ изъ нихъ значительно высоки относительно къ ширинѣ и длинѣ своей, другія довольно низки, точно на половину срѣзаны, если сравнить ихъ съ другими, третьи средней высоты. Это происходитъ, во-первыхъ, отъ того, что, вслѣдствіе возвышенія наноснаго грунта, въ продолженіе столѣтій, нѣкоторыя церкви сидятъ глубоко въ землѣ, и мы имѣемъ передъ глазами лишь одну часть ихъ, все-же основаніе скрыто, а во вторыхъ, отъ того, что съ теченіемъ времени вкусъ архитектурный измѣнялся, и позднѣйшія церкви имѣютъ менѣе высоты, сравнительно съ шириною и длиною ихъ, чѣмъ церкви болѣе древнія. Для примѣра можно указать на церкви Преображенія, Николы Липенскаго и Дмитрія Солунскаго (Рис. 2).

Рис. 1.



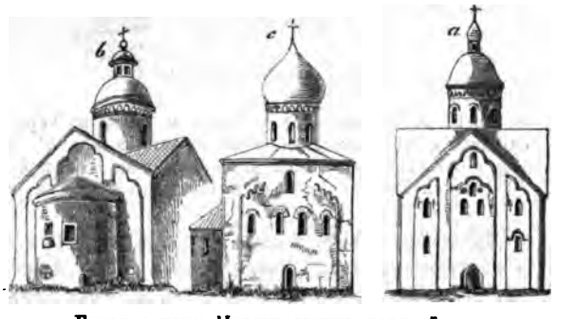
Окна Новгородскихъ церквей:

a. Ѳедора Стратилата; *b*. въ апсидѣ Петра и Павла на Торговой сторонѣ; *c*. Спаса въ Нередицахъ; *d*. Спаса Преображенія; *e*. Рождества Богородицы; *f*. Успенія на Волотовомъ полѣ; *g*. Ѳедора Стратилата (ниже того, что̀ подъ буквою *a*); *h*. Благовѣщенія на городищѣ; *i*. въ апсидѣ у Спаса въ Нередицахъ; *k*. на восточн., западн. и южномъ фасадѣ у Спаса Преображенія; *l*. также у Спаса Преображенія.

Значительная разница существуетъ также въ формѣ купольныхъ главъ, оконъ и дверей, абсидовъ и выступающихъ лопатокъ на наружной сторонѣ Новгородскихъ церквей. Одни окна и двери сверху кончаются остріемъ, другія—закругленіемъ, третьи—прямою горизонтальною линіею, четвертыя (самыя новѣйшія)—слабовыгнутою линіею; одни имѣютъ форму длинную и узкую, другія (новѣйшія)—форму низкую и широкую, у однихъ боковыя стороны параллельны, у другихъ онѣ расширяются книзу [1]).

Въ числѣ лопатокъ,—которыя со своими трехъ-членными закругленіями, на нихъ опирающимися, принадлежатъ къ однимъ изъ самыхъ характерныхъ особенностей Новгородской (и Псковской) архитектуры, однѣ спускаются до земли (большинство церквей), Рис. 2, *a*; другія идутъ только до извѣстной вышины зданія и оканчиваются ступенчатыми срѣзами (церковь на Ковалевѣ, Дмитрія Солунскаго, Іоанна Богослова и т. д.), Рис. *b*.; на нѣкоторыхъ церквахъ подъ ихъ фронтонами встрѣчаются остатки карниза изъ арочекъ, похожаго на карнизы романскихъ церквей (церковь Николы въ Липнѣ), Рис. 2, *c*.

Рис. 2.



Главные типы Новгородскихъ церквей:

a. Западный фасадъ Спаса Преображенія; *b*. восточный фасадъ Дмитрія Солунскаго; *c*. сѣверный фасадъ Николы Липенскаго.

Абсиды или алтарные выступы у однѣхъ церквей образованы снаружи вертикальными линіями (большинство церквей) у другихъ имѣютъ наружную линію стѣны наклонную (Ѳедоръ Стратилатъ и нѣкоторыя другія).

Однѣ церкви росписаны внутри снизу до вверху, по всѣмъ стѣнамъ, такъ что имѣютъ характеръ разноцвѣтности, колоритной веселости, свѣтлости, другія сохранили лишь остатки живописи, являющіеся точно пятнами, кое-гдѣ, въ разныхъ мѣстахъ церкви, наконецъ, третьи обезображены грубою забѣлкой, придающею древней церкви несносный характеръ новѣйшихъ казенныхъ зданій.

Главы столько же различны въ Новгородскихъ церквахъ: однѣ представляютъ русскія формы, образованныя древними эпохами и повторявшіяся, не смотря на всѣ починки, до новѣйшаго времени (наприм. форма малыхъ главъ Софійскаго собора, форма главъ

[1]) Всѣ рисунки настоящей статьи дѣланы, по просьбѣ автора, академикомъ И. И. Горностаевымъ, и взяты изъ его записной книжки, веденной имъ во время путешествія, предпринятаго въ 1858 и 1859 гг. по Новгородской губерніи, совмѣстно съ авторомъ статьи, съ цѣлью изслѣдованія новгородской архитектуры. *В. С.*

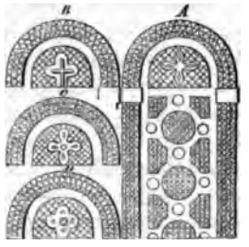
на церквах [illegible] листовок. Глава на [illegible] тысяч [illegible] части формы принадлежат отдѣльному лѣтнему [illegible]. Глава на [illegible] отдѣльному лѣтнему [illegible] другому позднѣйшему [illegible]. Глава с [illegible] изображения. в. Лазаря. [illegible] [illegible]

[illegible] Новгородских церквей.

[illegible] Петра и Павла на [illegible] [illegible] [illegible]

не изъ однихъ полукружій и крестовъ, но и изъ круговъ, многогранниковъ шестиугольныхъ и осьмигранныхъ ромбовъ, цвѣтовъ въ кругахъ, рѣшетокъ, треугольниковъ и т. д.

Рис. 4.

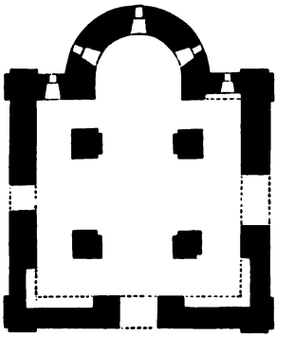


Мозаики въ алтарѣ Софійскаго собора въ Новгородѣ.

Другое—невѣрное описаніе очень примѣчательной фрески внутри Нередицкой церкви, въ южномъ углу близь начала западной стѣны. На стр. 503 сказано, что здѣсь „изображенъ *сидящимъ* князь Ярославъ Всеволодовичъ, основатель Нередицкой обители съ созданнымъ имъ храмомъ, и предъ княземъ стоитъ Спаситель благословляющій". Уже каждый читатель, не видѣвшій самъ фрески, усомнится въ возможности такого изображенія, гдѣ создатель храма *сидя* представляетъ стоящему Спасителю созданную имъ церковь. Но всякій, видѣвшій церковь Нередицкую, не можетъ забыть, что въ ея фрескѣ фигуры представлены именно *на оборотъ* противъ того, какъ описываетъ нашъ авторъ: именно, Спаситель представленъ *сидящимъ*, а князь—*стоящимъ* передъ нимъ. При этомъ, каждый, кто былъ въ Нередицахъ, конечно, пожалѣетъ, что опущены авторомъ подробности костюма князя, чрезвычайно-характерныя, и, между прочимъ, мѣховая высокая шапка, изъ подъ которой видна надѣтая внизу другая скуфейка или шапочка, подобная той, которую видно подъ мѣховой же шапкой, на головѣ у князя Святослава на извѣстной миніатюрѣ Святославова сборника 1073 года; пожалѣетъ также, что ни слова не сказано о трудно разбираемой надписи по синему фону, занимающей все пространство между обѣими фигурами.

Что касается до мѣръ, упомянутыхъ въ описаніи каждой церкви, то онѣ могутъ считаться развѣ только что приблизительными. Возьмемъ, напр., стѣны Софійскаго собора. На стр. 51 сказано: „толщина капитальныхъ стѣнъ собора около 2 арш. безъ четверти". Но по измѣреніямъ, очень точнымъ, которыя были произведены въ Новгородскихъ церквахъ академикомъ И. И. Горностаевымъ вмѣстѣ со мною въ 1858 и 1859 г., оказывается, что толщина стѣнъ Софійскаго собора вовсе не вездѣ равная: въ однѣхъ мѣстахъ стѣны имѣютъ 1 арш. 10 вершк. (западная стѣна между самимъ соборомъ и притворомъ—впрочемъ не вездѣ; стѣны позади главнаго иконостаса и соотвѣтствующіе имъ столбы внутри церкви); въ другихъ мѣстахъ болѣе, иногда до 1 арш. 13 вершк. (напр. въ продольной стѣнѣ, идущей насквозь придѣла Іоанна Богослова и продолжающейся сквозь всю церковь: къ ней прилегаетъ главный иконостасъ). При описаніи церкви Николы Липенскаго сказано (стр. 529), что „въ церкви 4 столба четырехъ-гранныхъ, въ $1^1/_2$ арш. со всѣхъ сторонъ". Но въ этихъ словахъ заключено разомъ нѣсколько невѣрностей. Столбы эти дѣйствительно четырехъ-гранные, но съ выемками, придающими имъ въ планѣ такой видъ:

Рис. 5.



Планъ церкви св. Николы Липенскаго, близъ Новгорода

Мѣра ихъ также вовсе не равная во всѣ стороны: иныя стороны имѣютъ, со включеніемъ ширины выемокъ, 1 арш. 6 верш., другія—1 арш. 7 верш., третьи 1 арш. 11 вер ш., 1 арш. 12 верш., и т. д. Но кромѣ того, будь всѣ приведенныя у архимандрита Макарія мѣры даже совершенно вѣрны, онѣ останутся все таки очень неудовлетворительными, потому что во всякомъ случаѣ это только мѣры ширины и длины церквей, и толщины стѣнъ ихъ; никакихъ другихъ мѣръ въ книгѣ архимандрита Макарія не приведено, онѣ всѣ забыты, опущены, такъ что мы не имѣемъ никакого понятія о размѣрахъ зданій, даже самаго общаго, самаго приблизительнаго.

Подробностей при описаніи памятниковъ иконописныхъ находимъ столь же мало, какъ и при описаніи памятниковъ архитектурныхъ: авторъ ограничивается обыкновенно названіемъ сюжета или именъ представленныхъ на иконѣ лицъ, не описывая ни объема, ни общаго вида, ни расположенія фресокъ или иконъ, ни окружающихъ ихъ орнаментовъ, ни даже того, поясныя или во весь ростъ изображенія на нихъ. О костюмѣ, позахъ, выраженіяхъ и т. д. нечего уже и спрашивать.

Но невниманіе къ формамъ и очертаніямъ предметовъ проявляется въ наибольшей силѣ во II-мъ томѣ сочиненія. Здѣсь описанія автора ничѣмъ уже не отличаются отъ описаній старинныхъ монастырскихъ описей Все ограничивается названіемъ предмета, упоминаніемъ драгоцѣнныхъ камней или другихъ украшеній, если они есть, поименованіемъ цѣнныхъ матерій на покровахъ, пеленахъ и т. д. и списаніемъ надписей, гдѣ онѣ находятся. Такимъ образомъ мы не узнаемъ формы ни одного креста, ни одной иконы, ни одного ковчега, ни одной панагіи, ни одного паникадила, ни одного блюда,—однимъ

Фиг. 6.

Новгородские каменные кресты.

и живописи. Эти разсужденія не только вообще неудовлетворительны, но еще такъ слабы, что только обременили сочиненіе архимандрита Макарія лишними заблужденіями и ошибками. Какъ жаль, что книга не обошлась безъ нихъ, что они не замѣнены простымъ изложеніемъ видѣннаго, но только болѣе обстоятельнымъ и полнымъ, чѣмъ то, которое теперь въ ней находится! Приведу здѣсь нѣсколько замѣчательнѣйшихъ примѣровъ сказаннаго.

Было уже выше говорено о томъ, что выборка изъ лѣтописей и другихъ источниковъ — извѣстій о Новгородскихъ церквахъ сдѣлана архимандритомъ Макаріемъ очень удовлетворительно. Изъ этихъ извѣстій видно, что со времени основанія своего, каждая изъ Новгородскихъ церквей подверглась многочисленнымъ переворотамъ и случайностямъ, имѣвшимъ сильное вліяніе на ихъ внѣшній и внутренній составъ. Пожары, болѣе или менѣе значительныя разрушенія, перестройки, пристройки не оставили ни одной церкви нетронутою. Можно-ли послѣ этого ожидать, чтобы хотя одна сохранила тотъ видъ, который имѣла при самомъ началѣ своего существованія? Конечно нѣтъ,— ясно, что тѣ формы, которыя мы имѣемъ передъ глазами, принадлежатъ временамъ болѣе къ намъ близкимъ и сохранили лишь нѣкоторыя только части отъ прежняго своего вида, а иногда представляютъ намъ только позднѣйшія воспроизведенія первоначальныхъ оригиналовъ. Однако-же, несмотря на естественность и неизбѣжность подобнаго заключенія, во всемъ I-мъ томѣ разбираемаго сочиненія описаніе рѣдкой церкви обходится безъ того, чтобъ авторъ повторилъ фразу: „*не смотря на всѣ измѣненія и возобновленія, церковь эта сохранила прежній свой видъ*“. На чемъ основывается такое странное убѣжденіе, авторъ нигдѣ не высказалъ. Но въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, онъ выражаетъ ту-же мысль еще опредѣлительнѣе. Такъ наприм., про Нередицкую церковь онъ говоритъ (стр. 499): „*оставшаяся отъ XII вѣка Спасо-Преображенская церковь построена слѣдующимъ образомъ*“ и т. д. Про Липенскую (стр. 527): „*несмотря на перемѣны, коимъ подвергалась Липенская Никольская церковь въ продолженіе 563-мѣтняго существованія, она сохранила свой древній первоначальный видъ*“ и т. д. Любопытно было бы знать, какъ это могло случиться? Но все это ничто въ сравненіи съ тѣмъ, что̀ читаемъ въ описаніи Софійскаго собора. Не говоря уже про болѣе древнія перестройки, вспомнимъ, что самъ авторъ приводитъ извѣстія изъ лѣтописей о томъ, что въ 1688 и 1689 годахъ полъ въ соборѣ поднятъ, три круглые столба выломаны, проломаны новыя окна, прежнія увеличены, а въ другихъ годахъ много разъ послѣ пожаровъ перестраивали и перекрывали купола, и т. д. Все это такія существенныя измѣненія, отъ которыхъ внѣшній и внутренній видъ церкви долженъ былъ страшно пострадать. Но, даже и кромѣ убѣжденія, получаемаго объ измѣненномъ видѣ собора изъ лѣтописей, всякій легко убѣждается, при одномъ взглядѣ на Новгородскую св. Софію, что многочисленные придѣлы и пристройка, облѣпившіе ее со всѣхъ сторонъ, совершенно затемнили первоначальный планъ и загородили первоначальный фасадъ, съ которыми не имѣютъ ничего общаго; что громадные контрфорсы (еще существующіе на южной сторонѣ) принадлежатъ новому времени, точно также, какъ и всѣ до единаго окна во всемъ соборѣ, такъ что теперь не встрѣчаемъ даже и намека на прежнюю форму и даже размѣщеніе оконъ; ясно также, что притворъ придѣланъ къ собору нѣсколько сотъ лѣтъ послѣ первоначальнаго построенія собора; ясно, что кровля, имѣющая новѣйшій безхарактерный и мало изящный видъ, не могла быть такою въ древности, такъ точно какъ и остальныя, почти во всемъ Новгородѣ, передѣланныя на новый ладъ покрышки церковныя. Несмотря на все это, авторъ говоритъ: „соображая всѣ поврежденія и возобновленія Софійскаго собора, находимъ, что онѣ не измѣнили того вида, какой данъ былъ ему при св. князѣ Владимірѣ Новгородскомъ, въ половинѣ XI вѣка“ (стр. 49, Т. I). Но это то же самое, что признавать неизмѣнившимся человѣка, который послѣ войны останется безъ руки и безъ ноги, съ отрубленнымъ ухомъ, выколотымъ глазомъ, прострѣленнымъ черепомъ, обезображеннымъ туловищемъ.

Авторъ до такой степени убѣжденъ въ невозмутимой ничѣмъ на свѣтѣ древности описываемыхъ имъ памятниковъ, что считаетъ современною первоначальной постройкѣ — даже стѣнную живопись нашихъ церквей, несмотря на пожары, перестройки, обновленія, переписываніе вновь, исправленіе живописи, о которыхъ самъ-же упоминаетъ. Такъ наприм., описывая Нередицкую церковь, онъ не задумывается сказать, послѣ исчисленія всѣхъ перемѣнъ, съ ней случившихся, что „стѣнная живопись современна устройству самого храма“ и что она „греческаго пошиба“ (стр. 502, Т. I). Стѣнную живопись Липенской церкви онъ тоже относитъ „судя по рисункамъ, ко времени построенія церкви“ (Т. I, стр. 530). Между тѣмъ ссылка на „греческій пошибъ“ и на „древніе рисунки“ здѣсь ровно ничего не значитъ, потому что авторъ нигдѣ не доказалъ своихъ познаній въ томъ или другомъ. О невозможности для него судить о самой живописи онъ далъ лучшее доказательство, сказавъ (Т. II, стр. 75): „о времени написанія древнихъ иконъ можно судить по устройству церквей, гдѣ онѣ находятся“. Но этого мало: разсуждая о древнихъ иконостасахъ, онъ, не колеблясь, относитъ множество Новгородскихъ иконостасовъ со всѣми ихъ образами къ тому времени, къ которому, по его мнѣнію, принадлежатъ и самыя церкви: такъ, наприм., мы находимъ у него иконостасы не только XV и XIV вѣка, но даже XIII и XII (Т. II, стр. 41, 44). Говоря о царскихъ вратахъ *двустворныхъ, съ полукружіями*, какъ онѣ устроялись *съ самой глубокой древности*, авторъ положительно говоритъ, что „о времени устройства уцѣлѣвшихъ между ними можно судить только по времени построенія или возобновленія церквей“ (II, 43). Иконостасы въ соборахъ: Знаменскомъ, Софійскомъ и Николодворищскомъ, въ монастыряхъ: Юрьевѣ, Антоніевѣ, Хутынскомъ, Перынскомъ названы только древними, но за то иконостасы Петропавловской церкви (на Панской

ческая архитектура". Кровля и главка относятся, по всей вѣроятности, лишь къ прошлому вѣку, такъ

Рис. 8.

Звонница при Софійскомъ соборѣ въ Новгородѣ.

какъ, судя по плану Новгорода, находящемуся въ Знаменскомъ соборѣ подъ чудотворнымъ образомъ, у нея не было прежде ни нынѣшней безобразной кровли, ни единственной нынѣшней ея главки. Еще въ концѣ XVII или въ началѣ XVIII в. (эпоха, къ которой принадлежитъ этотъ планъ), Софійская колокольня состояла изъ пяти пролетовъ, какъ и нынѣче, но эти пролеты заканчивались пятью остро-

Рис. 9.

a. Новгород. Софійскій соборъ; *b.* колокольня его; *c.* ворота у Волхова. Съ плана Новгорода, конца XVII или начала XVIII вѣка.

угольными, въ рядъ стоявшими, верхами, съ высокимъ надъ ними крестомъ. Это подтверждается и описью Софійскаго собора (по мнѣнію И. К. Купріянова, 1635—46 г.), гдѣ сказано: „У Софіи Премудрости Божіей колокольня о пяти верхахъ, обиты шатры желѣзомъ бѣлымъ".

Что касается устройства иконостасовъ, то въ разсужденіи объ этомъ предметѣ (Т. II, стр. 37 и далѣе) накопилось огромное количество ошибокъ и невѣрностей. „Устройство иконостасовъ, говоритъ авторъ, вмѣстѣ съ самими иконами заимствовано отъ Грековъ и перенесено въ Кіевъ и Новгородъ. *И потому* древніе иконостасы въ Новгородскихъ храмахъ были всегда одинаковы, т. е. прямые съ тяблами и безъ колоннъ. Все различіе ихъ зависѣло отъ различія храмовъ по величинѣ. Въ большихъ храмахъ иконостасъ состоялъ изъ 5 ярусовъ, въ меньшихъ храмахъ или придѣлахъ изъ тѣхъ-же пяти ярусовъ, но въ меньшихъ размѣрахъ, или-же, какъ большею частью было, изъ двухъ ярусовъ. Но во всякомъ случаѣ заботились не о колоннахъ, а о числѣ образовъ". Дѣйствительно, хотя не осталось ни въ Новгородѣ, ни въ Кіевѣ иконостасовъ очень древнихъ, нельзя не предполагать, что форма первобытныхъ нашихъ иконостасовъ заимствована съ Греческихъ. Но спрашивается, съ какихъ именно? Греческіе древніе иконостасы были въ разныя эпохи не одного рода, а разныхъ родовъ: одни состояли изъ квадратныхъ столбовъ въ вышину всей церкви, другіе изъ круглыхъ невысокихъ колоннъ—между тѣми и другими протягиваемы были каменныя или металлическія преграды. Самыя преграды эти были въ разныя эпохи и въ разныхъ мѣстностяхъ очень различны. Обѣ формы, повидимому, существовали одновременно. Значитъ, никоимъ образомъ нельзя сказать, что коль скоро Русскіе иконостасы заимствованы отъ Грековъ, то *поэтому* были всегда *одинаковы*; напротивъ, *поэтому* самому они и могли быть *разнообразны*. Они могли быть и съ колоннами, могли быть и безъ колоннъ, могли состоять и изъ однихъ квадратныхъ столбовъ, и вопросъ этотъ остается покуда еще нерѣшеннымъ, за неимѣніемъ достаточныхъ матеріаловъ для надежнаго основанія. Найденныя въ Кіевскомъ соборѣ колонки наводятъ, правда, на мысль, что, быть можетъ, и въ нашихъ иконостасахъ бывали иногда, особливо въ древнѣйшій періодъ, колонны. Но, судя по большинству данныхъ, должно предполагать, что по крайней мѣрѣ Новгородскіе иконостасы никогда не имѣли колоннъ. Ни въ лѣтописяхъ, ни въ рисункахъ рукописей, ни въ какихъ-бы то ни было другихъ древнѣйшихъ документахъ, о нихъ ничего не упоминается. Что касается до тяблъ, то авторъ, говоря о *древнихъ* иконостасахъ, самъ того не зная, описалъ одни только *новѣйшіе*, до сихъ поръ уцѣлѣвшіе, и потому слова его дальнѣйшаго опроверженія не требуютъ; о древнихъ ничего не можетъ сказать ни самъ авторъ, ни кто-либо другой, потому что о нихъ ровно ничего неизвѣстно.

Въ связи съ вопросомъ объ иконостасахъ, представляется для насъ въ книгѣ архимандрита Макарія вопросъ о *кивотахъ*: авторъ утверждаетъ, что слово *кивотъ*, встрѣчаемое въ лѣтописяхъ, означаетъ *иконостасъ*. Это произвольное толкованіе ничѣмъ не подтверждается. Въ древнемъ своемъ смыслѣ, слово кивотъ значитъ нечто другое, какъ *сѣнь* или *балдахинъ* надъ престоломъ. Это неопровержимо доказывается словами Воскресенской лѣтописи, подъ годомъ 1237 (Т. VII, стр. 139): „Блаженный епископъ Митрофанъ постави кивотъ надъ трапезою во святѣй Богородицы въ Володимери въ соборной" и описаніемъ, въ Новгородской I-й лѣтописи, подъ годомъ 1204, взятія Константинополя крестоносцами, при чемъ сообщается множество подробностей о внутрен-

Коньки на крестьянскихъ крышахъ.

Въ послѣдне-вышедшемъ III-мъ томѣ нѣмецкаго повременнаго изданія, очень мало у насъ распространеннаго и издаваемаго въ Килѣ *Леманомъ* и *Хамельманомъ* подъ названіемъ „*Jahrbücher für die Landeskunde der Herzoghtümer Schleswig, Holstein und Lauenbug*“, помѣщена статья гамбургскаго профессора Петерсена: Die Pferdeköpfe auf den Bauernhäusern, besonders in Norddeutschland“ (Конскія головы на крестьянскихъ домахъ, въ особенности въ сѣверной Германіи). Мнѣ кажется, будетъ полезно познакомить съ нею читателей „Извѣстій“.

Не то, чтобы статья эта была важнымъ явленіемъ археологической литературы. Нѣтъ, она принадлежитъ, скажемъ прямо, къ числу сочиненій дюжинныхъ, какихъ всякій годъ появляется въ Германіи многое множество и которыя безъ слѣда пропадаютъ тотчасъ же послѣ своего появленія. Она не заключаетъ ни свѣтлыхъ, плодотворныхъ мыслей, двигающихъ науку впередъ, ни богатства, глубины и мастерства разработки. Вся она состоитъ, по привычкамъ старинаго нѣмецкаго *гелертерства*, изъ груды матеріаловъ, кропотливо, съ безконечнымъ терпѣніемъ собранныхъ съ разныхъ сторонъ и представляющихся какимъ-то пестрымъ лоскутнымъ базаромъ, гдѣ глаза разбѣгаются и вниманіе теряетъ всякое терпѣніе. Пропасть вещей, предметовъ затронуты—и все понапрасну; каждый фактъ, каждое наблюденіе, точно кирпичи, съ которыми не умѣетъ сладить строитель, вываливаются изъ рукъ автора и только увеличиваютъ остальную кучу мусора.

Несмотря на все это, мы займемся этою статьею. Тотъ предметъ, который въ ней разсматривается, чрезвычайно близокъ не одной нѣмецкой археологической наукѣ, но и намъ. Въ большей части русскихъ мѣстностей существуютъ конскія головы, или какъ ихъ называютъ у насъ—*коньки* на крестьянскихъ крышахъ, и если до сихъ поръ никто у насъ не обращалъ еще на нихъ вниманія, то конечно не далеко время, когда археологи или даже просто любители отечественной старины примутся за ихъ изученіе. Не всегда же будутъ оставлять ихъ, какъ теперь, безъ всякаго вниманія, не всегда будутъ считать ничего не стоющими произведеніями грубаго простонародья, которыя не имѣютъ ни смысла, ни значенія и хранятся поколѣніями лишь по старой укорененной привычкѣ. Рано или поздно приникнутъ и у насъ эти любопытные орнаменты къ тѣмъ памятникамъ, въ которыхъ, какъ и во всемъ, что создано народнымъ творчествомъ, выразились не только эстетическія, но и религіозныя стремленія древней Руси, осуществились нѣкоторыя изъ самыхъ коренныхъ потребностей древнихъ предковъ нашихъ.

Тогда статья г. Петерсена, которая есть сводъ всего, до сихъ поръ сказаннаго въ Германіи о конскихъ головахъ, будетъ очень полезна. Она послужитъ вмѣстѣ и указаніемъ и предостереженіемъ. Укажетъ она на то, что существовало еще въ наше время и чего впослѣдствіи быть можетъ не будетъ уже существовать:—и у насъ, и въ Германіи, конскія головы или коньки постепенно все болѣе и болѣе исчезаютъ въ одной полосѣ за другою, какъ и всѣ вообще самыя характерныя бытовыя особенности народа. Рисунки, приложенные при статьѣ г. Петерсена, топографическія и описательныя подробности его, будутъ имѣть неоспоримую важность. Но кромѣ этой пользы, статья его принесетъ еще и другую: разсматривая ее, всего лучше узнаешь, какъ не должны быть писаны разсужденія о конскихъ головахъ и чего должно избѣгать, когда трактуешь этотъ предметъ.

На конскія головы, украшающія верхъ крестьянскихъ крышъ, обратили въ Германіи вниманіе тому уже 40 лѣтъ назадъ; изъ статьи г. Петерсена мы узнаемъ цѣлый длинный списокъ именъ тѣхъ, кто писалъ о нихъ. Но все это были только отрывочныя замѣтки, разсѣянныя въ разныхъ этнографическихъ сочиненіяхъ, не имѣвшія характера дѣйствительнаго изслѣдованія. Лишь въ послѣднее время напали на мысль собирать эти отдѣльныя замѣтки въ одно цѣлое; слѣдить за топографическимъ распространеніемъ и распредѣленіемъ этого любопытнаго орнамента по нѣмецкимъ мѣстностямъ. Всего болѣе въ этомъ отношеніи сдѣлали Альмерсъ (статья его напечатана въ „Marschenbuch“, изданномъ въ 1858 году въ Готѣ) и Пецъ (котораго изслѣдованіе напечатано въ апрѣльской тетради изданія „Illustrirte Monatshefte“ Вестермана, за 1858 г.). Что же сдѣлано до сихъ поръ совокупными усиліями всѣхъ этихъ изслѣдователей? Очень мало. Едва нѣсколько нѣмецкихъ мѣстностей осмотрѣно съ болѣе удовлетворительною полнотою. Про остальныя есть только кое-какія отрывочныя извѣстія. Понятно, что при такомъ вопросѣ, какъ тотъ, о которомъ у насъ идетъ теперь рѣчь, главное дѣло—рисунки. Безъ нихъ изслѣдованіе не можетъ тронуться съ мѣста. А много ли публика или ученые имѣютъ въ распоряженіи своемъ рисунковъ конскихъ головъ, послѣ 40 лѣтъ трудовъ? Всего только 4 небольшія таблички, приложенныя при статьѣ г. Петерсена, да еще нѣсколько рисунковъ при статьѣ г. Пеца. На цѣлую Германію—это необыкновенно мало. Чтобы показать всю эту бѣдность и недостаточность, я приведу въ систематическій порядокъ рисунки, приложенные у г. Петерсена и перепечатанные при настоящемъ № Извѣстій на таблицѣ I-й. Если идти по мѣстностямъ, посѣщеннымъ г. Петерсеномъ отъ Сѣвера къ Югу, оказывается, что у него есть рисунки конскихъ головъ и производныхъ отъ нихъ формъ, изъ слѣдующихъ мѣстностей:

Шлезвигъ-Голштейнъ:

S. Изъ окрестностей г. Итцехоа.
U. „ „ г. Глюкштадта.
R. Изъ Средней Голштиніи.
V. Изъ восточной Голштиніи.

Пруссія:

T. Изъ окрестностей г. Данцига.
Q. Съ одного изъ острововъ Эльбы, на границахъ сѣвернаго Ганновера.
C. D. Изъ окрестностей г. Виттенберга.

Мекленбургъ:

Y. Изъ окрестностей г. Гюстрова.

Ганноверъ:

O. P. Изъ окрестностей Ольденбурга (на зап. границѣ Ганновера).
G. H. Изъ окрестностей Вильгельмсгафена. } Бременъ, Гамбургъ.
I. „ „ Мороурга
K. „ „ Альтенвердера.
L. N. „ „ Вильгельмсбурга.
E. Изъ мѣстности между гг. Люнебургомъ, Бременомъ и Верденомъ.

Вестфалія:

A. Изъ окрестностей г. Оснабрюка.
B. „ „ г. Миндена.

Горингія (въ средней Германіи):

Z. Изъ округа Цигенрюкъ.

Изъ прочихъ мѣстностей не сообщено не только никакихъ рисунковъ, но самыя свѣдѣнія являются лишь въ видѣ смутныхъ слуховъ, въ самыхъ общихъ выраженіяхъ. Говорится о конскихъ головахъ въ Нассау, Рейнскихъ провинціяхъ, Саксоніи, Тиролѣ, Богеміи, Баваріи и Швейцаріи. О Швеціи и Даніи автору не удалось собрать даже и слуховъ; про Англію онъ узналъ только, что тамъ вмѣсто конскихъ головъ существуютъ на крышахъ фигуры всадниковъ; про Бельгію — что тамъ есть фигуры всадниковъ и оленей; про Россію сказать нѣчто. Говоря о нѣкоторыхъ нѣмецкихъ мѣстностяхъ, авторъ упоминаетъ еще о томъ, что конскія головы замѣнены фигурами петуховъ, всадниковъ, листовъ, подсвѣчниковъ и вообще птицъ, а также драконовъ [illegible], а въ Баваріи — даже фигурами ангеловъ съ трубами. Но рисунковъ всего этого нѣтъ и лишь представлено только съ подписью автора изображеніе всадниковъ, находящихся на верху одной крыши близъ Бухстехуде (сѣверный Ганноверъ), и еще изображеніе двухъ ангеловъ съ трубами, заимствованное изъ Баваріи (мы его опустили, какъ изображеніе христіанское, не имѣющее ничего общаго съ прочими изображеніями).

Вотъ и все. „Только-то? Не много же! скажетъ каждый читатель, а тѣмъ болѣе изслѣдователь. Какъ же на одномъ этомъ основывать заключеніе объ употребленіи конскихъ головъ всѣми германскими племенами, какъ же основывать соображенія о различіяхъ германскихъ народностей!“ И однако же, несмотря на такую недостаточность, несмотря на совершенное почти отсутствіе не только изслѣдованія, но даже описанія этихъ памятниковъ, г. Петерсенъ говоритъ: „Нашимъ матеріаламъ еще многаго недостаетъ, чтобъ быть полными. Но они уже достаточны для того, чтобы распознать этнографическія отношенія. Если свести въ одно цѣлое всѣ полученные результаты, мы найдемъ, что въ сѣверной Вестфаліи встрѣчаются тѣтухи, врозь смотрящія: въ земляхъ, прилегающихъ съ сѣверной, западной и сѣверозападной стороны и которыя принадлежатъ частью Ганноверу, частью Пруссіи, встрѣчаются врозь смотрящія конскія головы; напротивъ, между Везеромъ и Эльбой и къ востоку отъ Эльбы до самаго Рацебурга — обращенныя одна къ другой конскія головы; южнѣе, въ Брауншвейгѣ до Одера — опять врозь смотрящія конскія головы. Тоже самое расположеніе начинается въ Голштиніи, въ нѣкоторомъ отдаленіи отъ Эльбы, и простирается вдоль Балтійскаго моря до Вислы, хотя и съ нѣкоторыми перерывами. Тутъ поневолѣ западаетъ на мысль, что эти три главныя различія соотвѣтствуютъ тремъ главнымъ подраздѣленіямъ древнихъ Саксовъ: Вестфаламъ, Энгранамъ и Остфаламъ“.

Остановившись разъ на той мысли, что употребленіе конскихъ головъ ведетъ свое начало отъ Саксовъ, авторъ ключитъ уже всѣ остальные выводы и доказательства къ тому, въ какомъ отношеніи къ Саксамъ состоятъ прочія народности нѣмецкія, какое участіе за ихъ длинные этихъ Саксовъ. И только всѣдствіе родства или вліянія Саксовъ выводитъ потомъ необходимость и возможность конскихъ головъ въ той или другой мѣстности. Понятно, какіе странные должны были получиться результаты, когда совокупились вмѣстѣ: и вышеизложенная основная мысль, и недостаточность, можно сказать, случайность матеріаловъ, и, наконецъ, оставленіе безъ вниманія всѣхъ домовъ, которые встрѣчаются въ одно и тоже время съ фигурами конскихъ головъ. Мы не послѣдуемъ за авторомъ во всѣхъ его соображеніяхъ: они могутъ мало интересовать насъ въ настоящемъ вопросѣ, потому что относятся до топографическаго распредѣленія нѣмецкихъ племенъ. Во переидемъ прямо къ тому мѣсту той статьи, которое всего ближе насъ касается, и также заключимъ связку цѣлаго узла, плетеннаго нашимъ авторомъ, — переидемъ къ тому мѣсту, гдѣ онъ цѣлъ о конскихъ на нашихъ крестьянскихъ крышахъ.

Изъ сочиненія Мюстрауэна и нѣкоторыхъ письменныхъ сообщеній изъ Россіи, сообщеній впрочемъ

самыхъ глухихъ и неопредѣленныхъ), г. Петерсенъ узналъ, что и у насъ есть конскія головы. Это его очень затруднило: онъ самъ признается въ нѣсколькихъ мѣстахъ статьи, что вопросъ, его интересующій, чрезвычайно усложнился и запутался съ тѣхъ поръ, какъ оказался вдругъ такой фактъ. Какъ же послѣ того быть съ повсемѣстнымъ происхожденіемъ конскихъ головъ отъ Саксовъ? Не оставалось ничего другаго, какъ, несмотря ни на какіе факты и упорно отворачиваясь отъ ихъ разсмотрѣнія, утверждать, что и здѣсь все произошло отъ заимствованія. Г. Петерсенъ и говоритъ: „Труднѣе всего объяснить присутствіе конскихъ головъ внутри Россіи. Еслибы онѣ были прежде во всеобщемъ употребленіи въ Скандинавіи, то можно было бы думать о перенесеніи ихъ въ Россію посредствомъ Варяговъ, но наврядъ ли Варяги перешли въ Россіи въ крестьянство, и притомъ появленіе отдѣльныхъ коньковъ въ Скандинавіи еще и само требуетъ объясненія. Но такъ какъ, по нашему мнѣнію, нельзя относить этого обычая къ времени, предшествовавшему раздѣленію Славянъ и Германцевъ, то, повидимому, Пецъ понялъ вѣрно, сказавъ: „необходимо вспомнить одну замѣтку Якова Гримма въ его исторіи нѣмецкаго языка, въ которой онъ говоритъ, что сѣверные Германцы по всей вѣроятности прошли изъ своего арійскаго отечества дорогою къ Сѣверу отъ Волги и оставили тутъ по себѣ глубокіе слѣды“. Можетъ быть конскія головы принадлежатъ къ числу этихъ слѣдовъ. Если принять въ соображеніе, что во многихъ мѣстностяхъ Россіи встрѣчаются конскія головы въ разныхъ направленіяхъ, а также и пѣтухи, то можно кажется смѣло допустить, что уже во время прохожденія черезъ Россію саксонскія племена были раздѣлены. Иначе пришлось бы признать, что этотъ знакъ относится къ тому времени, когда предки Германцевъ и Славянъ составляли одинъ нераздѣльный народъ. Но противъ этого говоритъ то, что онъ не былъ общимъ знакомъ ни у Германцевъ, ни у Русскихъ, не говоря уже о всѣхъ Славянахъ. Различіе вершинныхъ фигуръ у германскихъ племенъ и народностей указываетъ на происхожденіе, относящееся ко времени раздѣленія ихъ или послѣ этого раздѣленія. Надо еще принять въ соображеніе, что, сколько мнѣ удалось узнать, этой вершинной фигуры вовсе нѣтъ у Славянъ, жившихъ до прошлаго столѣтія, или живущихъ и доселѣ между Германцами.“

Нечего удивляться, что нашъ авторъ могъ придти къ такимъ соображеніямъ: по стариннымъ нѣмецкимъ привычкамъ, коль скоро встрѣтятся въ чемъ бы то ни было сходства между славянскимъ и германскимъ міромъ, принято было за правило всегда объяснять ихъ заимствованіями Славянъ отъ Германцевъ, и казалось невозможнымъ предположить самостоятельное происхожденіе.

Не имѣя, повидимому, никакихъ дѣйствительныхъ познаній о славянскихъ народностяхъ, ихъ религіи и бытовыхъ древностяхъ, и опираясь только на *общее мѣсто* прежнихъ нѣмецкихъ ученыхъ, тысячу разъ уже вездѣ повторенное, онъ, естественнымъ образомъ, никакъ не подозрѣваетъ у славянскаго племени самобытнаго происхожденія и развитія чего бы то ни было взъ всего, что принадлежало къ ихъ быту. Ему вездѣ только мерещится подражаніе, заимствованіе; для него все дѣло состоитъ только въ томъ, чтобъ отыскать: какъ произошло это заимствованіе? Но изученіе народностей слѣдуетъ теперь уже по другому пути, кажется, неизвѣстному еще г. Петерсену: прежде всего добиваются нынѣче изучить самый предметъ, его собственный характеръ и физіономію, а потомъ уже ищутъ его родство съ другими, ему подобными, близость или отдаленіе отъ нихъ. Такъ какъ у автора нашего есть заранѣе принятая система о происхожденіи коньковъ, то ему мало нужды, что у него подъ руками слишкомъ мало фактовъ, когда приходится говорить о русскихъ конькахъ, а между тѣмъ факты, на которые онъ здѣсь опирается, еще ненадежнѣе, чѣмъ тѣ, на которыхъ онъ основываетъ свои выводы, разсуждая о нѣмецкихъ мѣстностяхъ. Ему извѣстно только, что въ Россіи существуютъ коньки на крестьянскихъ крышахъ по московской дорогѣ, близъ Волги, между Ростовомъ и Ярославлемъ, да еще въ Нижнемъ-Новгородѣ, потому что объ этомъ упомянуто въ сочиненіи у Гакстгаузена (онъ даже привелъ оттуда два миніатюрныхъ рисунка, которыхъ мы не передаемъ, потому что они слишкомъ плохи и невѣрны). Про другія славянскія племена ему еще менѣе того извѣстно, коль скоро тамъ вовсе пока не начинались наблюденія надъ вершинными орнаментами домовъ. Позволительно ли при такихъ данныхъ, или, точнѣе сказать, при такомъ отсутствіи данныхъ, приниматься за объясненіе цѣлаго ряда фактовъ, за систематизированіе ихъ и за доказательство происхожденія отъ другаго ряда фактовъ, почти столько же мало узнанныхъ и изслѣдованныхъ? Между тѣмъ, такая теорія, какъ та, которую излагаетъ г. Петерсенъ, прежде всего требуетъ самыхъ многочисленныхъ и разнообразныхъ фактовъ для того, чтобы стать на прочномъ основаніи: одно сравненіе *типовъ*, или данныхъ, могло бы доказать заимствованіе коньковъ одною народностью отъ другой. Покуда этого нѣтъ, мы обязаны производить коньки своихъ избъ—какъ и другія подробности древней нашей архитектуры или вообще искусства—изъ тѣхъ же источниковъ, откуда идутъ миѳологія, языкъ, обряды, повѣрья, пѣсни, форма одежды, жилища и всякой утвари славянской и русской. Всѣ подобныя имъ явленія древне-нѣмецкой жизни могутъ намъ служить лишь точками сравненій.

Но, какъ бы ни было, полезнымъ и достойнымъ уваженія результатомъ этой первой части изслѣдованія г. Петерсена остаются: во-первыхъ, рисунки, приложенные къ его статьѣ, и во-вторыхъ, собранныя имъ свѣдѣнія о распространеніи конскихъ головъ по разнымъ краямъ Германіи. И тѣхъ, и другихъ мало, но во всякомъ случаѣ болѣе, чѣмъ до сихъ поръ собрано всѣми другими.

Не довольствуясь соображеніями топографическими и племенными, нашъ авторъ посвящаетъ не мало страницъ и миѳологическимъ. Здѣсь онъ мѣняетъ историческій аппаратъ свой на легендарный и филологическій. Слѣдствіемъ всѣхъ выкладокъ его являет-

ся, что и конь, и лебедь и пѣтухъ на верху крыши имѣютъ одно и тоже значеніе, суть нечто иное, какъ аттрибутъ, символъ одного и того же бога;—и если являются въ разныхъ мѣстностяхъ, то это зависитъ единственно отъ племенныхъ различій народовъ, ихъ употреблявшихъ, въ сущности же между ними нѣтъ разницы, потому что они относятся къ верховному божеству древнихъ саксовъ. „Изъ всего сказаннаго, говоритъ онъ въ заключеніи, получается вѣроятіе, что привычка украшать вершины крышъ конскими головами, ведетъ свое начало отъ язычества, что этимъ желали оказать почесть богу неба (Zio=Tiu=Dies) и вымолить отъ него дарованіе дождя и солнца. До сихъ поръ еще очень распространено вѣрованіе (которое конечно много способствовало сохраненію конскихъ головъ), что онѣ приносятъ благодать. Что же касается до расположенія головъ врозь, то изъ прежнихъ голштинскихъ повѣрій мы узнаемъ что оно имѣло назначеніе отвращать бѣдствія".

Какія бы ни были эти выкладки по большему или меньшому остроумію, въ нихъ проявляющемуся, нельзя признать ихъ годными для рѣшенія настоящаго вопроса. Во всѣхъ этихъ соображеніяхъ упущено изъ виду главное—самыя конскія головы, самый ихъ видъ въ Германіи и Россіи. Нашъ авторъ собираетъ, правда въ своемъ текстѣ множество миѳологическихъ указаній о коняхъ и даже приводитъ нѣкоторыя легенды, гдѣ говорится о коняхъ, по какому-нибудь обстоятельству очутившихся на крышѣ дома. Но развѣ это намъ надобно для разъясненія нашего вопроса? Развѣ рѣчь идетъ у насъ о коняхъ вообще, о томъ, что по какому-нибудь особенному чуду, по какому-нибудь необыкновенному обстоятельству кони, одинъ или нѣсколько, могли появиться на кровлѣ? Совсѣмъ нѣтъ. Авторъ совершенно не обращаетъ вниманія на то, что на вершинѣ крышъ мы вездѣ имѣемъ передъ глазами—конскія *головы*, а не цѣлыхъ коней (о которыхъ всегда говорится въ легендахъ и сказкахъ, приводимыхъ г. Петерсеномъ); а потомъ еще, что конскихъ головъ представлено здѣсь всегда *двѣ*, а никогда не одна, и не три, или болѣе. На эти обстоятельства слѣдуетъ обратать прежде всего вниманіе; въ нихъ лежитъ, по нашему мнѣнію, вся сущность вопроса, на нихъ все вертится, и поэтому будетъ правильно только то истолкованіе, которое будетъ основываться на нихъ обоихъ. Уже послѣ разсмотрѣнія обоихъ этихъ пунктовъ можно обращаться къ разрѣшенію подробностей второстепенныхъ, каковы наприм., обращеніе головъ врозь, или одна къ другой.

Г. Петерсенъ, приводя въ своей статьѣ множество ученыхъ цитатъ, цѣлыми десятками, чуть не сотнями, забылъ самую важную, именно ту, которая лучше всѣхъ остальныхъ разъяснила бы весь вопросъ о конскихъ головахъ. Хотя онъ и ссылался мѣстахъ въ двухъ на *Миѳологію* Гримма, но какъ-то оставилъ въ сторонѣ то, что въ ней прямо идетъ къ рѣшенію его вопроса. Въ главѣ *о богослуженіи и жертвоприношеніяхъ*, Гриммъ говоритъ: „Въ древнѣйшее время повидимому всего болѣе приносили въ жертву коней; безъ сомнѣнія, мясо ихъ съѣдали, голову же оставляли и по преимуществу посвящали богу. Когда Цецина увидалъ на полѣ, гдѣ произошло пораженіе Вара, конскія головы на пняхъ деревьевъ, то конечно это были головы коней, отнятыхъ у римлянъ германцами и принесенныхъ въ жертву богамъ. Саксонъ грамматикъ говоритъ о конской головѣ, отрѣзанной и посвященной богамъ; въ Скандинавіи утверждали на шестѣ голову коня для отвращенія бѣдствій; въ одной гессенской дѣтской сказкѣ сохранилось воспоминаніе о чудодѣйственномъ значеніи повѣшенной конской головы; Григорій Великій увѣщеваетъ Брунгильду, чтобы она не дозволяла франкамъ приносить богопротивныя жертвы изъ головъ животныхъ"... Въ заключеніе Гриммъ прибавляетъ, „Между всѣми жертвоприношеніями животныхъ, приношеніе въ жертву коня было самое важное и торжественное. Оно было у нашихъ предковъ общимъ съ многими славянскими и финскими племенами, съ персами и индійцами. Для всѣхъ нихъ конь былъ особенно священнымъ животнымъ".

Заключающіяся здѣсь свѣдѣнія даютъ достаточное право заключать, что первоначальное значеніе конскихъ головъ, на верху крышъ, было—*жертвоприносительное* и что въ самое древнее время прикрѣпляли надъ кровлей не деревянныя изображенія, а настоящія конскія головы. Стоитъ намъ вспомнить орнаменты архитектурные почти каждаго изъ народовъ древности, чтобы убѣдиться въ томъ, что въ первобытную отдаленнѣйшую эпоху—деревяннымъ или каменнымъ орнаментамъ этимъ, заимствованнымъ изъ формъ царства растительнаго или животнаго, предшествовали дѣйствительные оригиналы этихъ предметовъ, прикрѣпленные на самомъ высокомъ, почетномъ мѣстѣ, потому что они приносились въ жертву божеству. Іоническая капитель представляетъ въ своихъ завиткахъ подражаніе рогамъ барановъ, которые привѣшивали къ вершинѣ столповъ; въ храмахъ многихъ народовъ древности идутъ подъ карнизомъ длинными рядами головы принесенныхъ въ жертву животныхъ или служащіе для жертвоприношенія предметы: блюда, ножи, сѣкиры; греческіе и римскіе жертвенники украшены по верхнимъ угламъ головами козловъ и барановъ, египетскія колонны увѣшены на верху цвѣтками нильскихъ лилій, персеполитанскія колонны кончаются на верху головами и передними ногами быковъ и висящими подъ ними кистями съ жемчугомъ. Нынѣче мы видимъ все это изъ камня и мрамора—но было время, когда на этомъ самомъ мѣстѣ привѣшены были къ столпамъ или вершинамъ храма эти самые предметы еще настоящіе, какъ они были принесены въ храмъ молельщикомъ, для принесенія въ жертву божеству. Такъ точно было вѣроятно и съ конскими головами древнихъ славянъ и германцевъ. Богослуженіе не ограничивалось однимъ храмомъ, извѣстнымъ часомъ дня или недѣли: оно продолжалось всегда и вездѣ, и дома, и въ полѣ, и въ лѣсу, и у колодца. Окруженный страхами или непріязнью всей внѣшней природы, древній язычникъ въ одномъ непрерывномъ богослуженіи, въ одномъ непрерывномъ жертвоприношеніи

находилъ средство противъ несчастій или неудачъ. Понятно, что у племени, гдѣ самая высшая, самая почетная жертва была—конь, должно ожидать присутствія такихъ знаковъ, которые выражаютъ посвященіе божеству лучшей, наиважнѣйшей части коня, т.-е. головы. Коль скоро и у славянъ и германцевъ стоялъ въ одинаковомъ уваженіи конь, можно быть увѣрену, что конская голова на верху жилищъ была нѣкогда у тѣхъ и другихъ равно распространена. Время и тысячи причинъ, стирающихъ прежніе признаки національностей, могли уничтожить въ безчисленныхъ мѣстностяхъ головы эти, такъ что въ воспоминаніи цѣлыхъ нынѣшнихъ поколѣній не осталось даже ихъ слѣда, но нельзя сомнѣваться въ томъ, что гдѣ только были прежде славяне и германцы, тамъ непремѣнно были нѣкогда на верху домовъ и конскія головы.

Что̀ такое означаетъ парность коней на вершинахъ крышъ? Если бы дѣло шло объ аттрибутѣ божества, о конѣ котораго бы то ни было изъ боговъ, безъ сомнѣнія представленъ былъ бы *одинъ* конь, никогда *два*. Ни сами божества, ни что-либо изъ имъ принадлежащаго и имѣющаго отдѣльную индивидуальность, никогда не было представляемо въ удвоенномъ, или вообще умноженномъ видѣ. *Число* во всѣхъ ѳеогоніяхъ имѣетъ строгую опредѣлительность, исключаетъ произволъ и капризъ архитектора, скульптора, живописца. Гдѣ мы видимъ число, единственно условливаемое симметріей, тамъ мы не должны уже искать никакой индивидуальности, смѣло можемъ быть увѣрены, что извѣстное явленіе, извѣстный фактъ есть только случайно выдѣленная единица изъ цѣлаго легіона другихъ подобныхъ же единицъ. Симметричная двойственность есть одна изъ любимѣйшихъ формъ древняго языческаго міра: мы встрѣчаемъ двойныя головы быковъ на перспеполитанскихъ колоннахъ, точно также, какъ двойныя головы львовъ, единороговъ, барановъ, птицъ и такъ далѣе на кинжалахъ и мечахъ, тронахъ и корзинахъ, скипетрахъ и всякихъ орнаментахъ. Головы эти являются то обращенными врозь, то одна къ другой: важно ихъ присутствіе, имѣетъ оно всегда и извѣстный смыслъ, но навряд ли можно будетъ обозначить разницу въ значеніи головъ, обращенныхъ врозь, или одна къ другой; обѣ формы равно встрѣчаются на однихъ и тѣхъ же предметахъ. По всей вѣроятности, то же должно сказать о конскихъ головахъ на крышахъ.

Считая изложенныя здѣсь, въ возможной краткости, основанія главными при разсмотрѣніи вопроса о конскихъ головахъ, и считая, потому, что путь, по которому слѣдовалъ г. Петерсенъ, былъ самый невѣрный и ненадежный, я изложу въ заключеніе, чего, по моему мнѣнію, необходимо было бы требовать отъ тѣхъ описаній коньковъ, за которыя рано или поздно у насъ примутся,—и которыя одни дадутъ возможность разсматривать предметъ этотъ съ надлежащей точки зрѣнія.

Необходимо, чтобъ наблюденія были произведены въ наибольшемъ числѣ русскихъ мѣстностей, и притомъ, чтобъ въ каждой мѣстности были замѣчены всѣ могущія встрѣтиться особенности (какъ-то расположеніе головъ врозь или одна къ другой, обозначеніе гривы и ушей, раскрытость или замкнутость рта, изогнутость или прямизна шеи, обозначеніе глазъ, раскрашеніе, рѣзьба или гладь дерева и т. д.).

Необходимо замѣчать, въ данной мѣстности, всѣ ли коньки дѣланы на одинъ ладъ, или представляютъ нѣсколько различныхъ типовъ, и, въ послѣднемъ случаѣ, преобладаніе одного передъ другимъ.

Необходимо имѣть въ виду не однѣ собственно конскія головы, но и другія фигуры, болѣе или менѣе къ нимъ подходящія. Такъ наприм., рисунки собранные г. Петерсеномъ, представляютъ нѣсколько такихъ примѣровъ, гдѣ повидимому представлены (см. фиг. O и P) вовсе не коньки, а какія-то исковерканныя фигуры; но это нечто иное, какъ тѣ же коньки, только капризно изуродованные. Нельзя тоже оставлять безъ вниманія такія формы, какъ наприм. на фигурахъ A, C, D, T, U, V. Быть можетъ, это формы, взятыя изъ растительнаго царства—сучки, вѣтки, цвѣты,—а можетъ быть это тѣ же конскія головы, слишкомъ грубо или слишкомъ небрежно выраженныя. Ни за, ни противъ этого нельзя покуда ничего сказать, потому что слишкомъ мало еще данныхъ на лицо и не съ чѣмъ ихъ сравнивать.

Необходимо, также, тщательно разсматривать предметы, которые иногда сопровождаютъ конскія головы: иногда это предметы, похожіе на щиты или колеса (фиг. G), иногда вѣтки и цвѣточки (фиг. H, K, L), иногда плоды (фиг. N), наконецъ иногда еще что-то въ родѣ повода, идущаго отъ рта коня (фиг. R).

Но всего важнѣе и необходимѣе—вѣрные и подробные рисунки. Чѣмъ болѣе ихъ будетъ, тѣмъ скорѣе и лучше разъяснится вопросъ.

Только тогда, когда будетъ выполнено все сказанное, можно будетъ приняться за всесторонее изученіе нашихъ коньковъ. Раньше этого—всякія соображенія будутъ похожи на соображенія г. Петерсена, т. е. будутъ поверхностны.

Надѣясь, что рисунки, заимствованные нами изъ статьи г. Петерсена, будутъ не безполезны инымъ читателямъ нашимъ и послужатъ имъ отчасти опорою и пунктомъ сравненія при наблюденіяхъ надъ нашими коньками, прилагаемъ здѣсь, по этой же самой причинѣ, и рисунокъ W, снятый г. Петерсеномъ съ подкровельной части одного дома въ сѣверномъ Ганноверѣ. По его мнѣнію, здѣсь изображенъ *вѣникъ*, имѣющій также древне-религіозное значеніе. Но для того, чтобъ убѣдиться въ дѣйствительности факта и его значенія, нужны и другіе примѣры кромѣ этого. Извѣстно у насъ весьма распространенное употребленіе *вѣника на шестѣ* наверху избы, у колодца и т. д. Если дѣйствительно существуетъ издревле связь между изображеніями *коньковъ* и *вѣника*, если наши изслѣдователи найдутъ таковую, то конечно дадутъ примѣры русскихъ *вѣниковъ*, какъ они существуютъ въ дѣйствительности, или какъ ихъ изображаютъ посредствомъ рѣзьбы и живописи, и тогда нѣмецкій нашъ обращикъ будетъ также не лишній.

(«Извѣстія Имп. Археол. Общ.» 1861, т. III, вып. 4, стр. 257—271).

Поправка къ изданію: „Древности Россійскаго Государства".

Въ [illegible] изданія „Древности Россійскаго Государства", составляющаго [illegible] къ числу самыхъ археологическихъ изданій, [illegible] драгоцѣннѣйшихъ памятниковъ древняго русскаго художества, здѣсь которые, [illegible] и по отчетливости и строгой выполненіи, встрѣчаются для чрезвычайно важныя поправки къ тексту, сопровождающему рисунки, считаемъ [illegible] изъ любопытнѣйшихъ памятниковъ нашей старины. Считаемъ долгомъ указать на нихъ для того, чтобъ имѣли избѣжать невольной ошибки тѣ, кому придется когда-нибудь говорить объ этихъ памятникахъ.

На листѣ 5 изъ атласа представленъ образъ, на которомъ въ трехъ полосахъ, горизонтально одна надъ другою поставленныхъ, изображена осада Новгорода Суздальцами въ 1170 году и чудесное избавленіе города заступничествомъ иконы Богоматери, находившейся тогда въ церкви Спаса на Ильиной улицѣ. Внизу рисунка подписано: „Образъ Знаменія Пресвятыя Богородицы (находящ. въ Новгородѣ, въ церкви Рождества Богородицы)". На листахъ 6—13 представлены, въ настоящую величину, подробности этой иконы.

О значеніи и интересѣ этого образа текстъ говоритъ слѣдующее: „Это изображеніе замѣчательно столько въ историческомъ, столько и въ археологическомъ отношеніи, ибо оно, напоминая намъ явленіе св. иконы, представляетъ древніе памятники древняго зодчества въ Новгородѣ: церкви, звонницу, зданія и укрѣпленія города, потомъ облаченія святителя и священно-служителей, одежду горожанъ, доспѣхи воиновъ суздальскихъ и новгородскихъ: брони съ короткими рукавами и съ набедренниками, желѣзные шишаки съ бармицами, сердцеобразные щиты, стяги, знамена, копья, стрѣлы. На княжескихъ посводахъ и посохахъ шишки. Надписи надъ дѣяніями дополняютъ то, чего не могла выразить кисть".

Мы согласны, что подробности образа заключаютъ много интереса и для археолога, и для художника, и вообще для всякаго почитателя древности, и потому не сомнѣваемся, что многіе захотятъ собственными глазами увидѣть этотъ образъ. Но каково-же будетъ ихъ изумленіе, когда, пріѣхавъ въ Новгородъ и отправившись въ церковь Рождества Богородицы, по указанію надписи на рисункѣ, они не найдутъ тамъ ничьей подобной иконы! Со мной случилось тоже самое, разъясненіе этого вопроса заинтересовало меня, и потому я адресовался, уже впослѣдствіи, изъ Петербурга, къ извѣстному знатоку новгородскихъ древностей и сочлену нашему, П. К. Бупріянову. Ему также не былъ извѣстенъ подобный образъ, всего менѣе въ церкви Рождества Богородицы. Наконецъ, черезъ нѣсколько времени, П. К. Бупріянову удалось отыскать его: онъ находится въ церкви Успенія Божіей Матери, на Торговой сторонѣ.

Но кромѣ этой невѣрности въ надписи, встрѣчаемъ другую, гораздо значительнѣйшую въ самомъ текстѣ, описывающемъ этотъ памятникъ. Въ т. I, стр. 15—17 описывается чудотворный образъ, по преданію, спасшій Новгородъ и изображающій Богоматерь, потомъ прибавлено: „Вокругъ св. иконы изображено въ липахъ самое чудо или дѣянье..." Слѣдуетъ описаніе въ общихъ выраженіяхъ (приведенное нами выше), и затѣмъ передаются надписи, списанныя съ той самой иконы, которая изображена на 5-мъ листѣ 1-го тома „Древностей Россійскаго Государства". Наконецъ сказано: „Подъ образомъ на дскѣ представленъ Новгородъ, осажденный Суздальцами... Вельтманъ первый сообщилъ намъ свѣдѣніе и снимокъ съ этого вида".

Такимъ образомъ по этому тексту выходитъ: 1) что есть образъ Богоматери чудотворный, находящійся въ церкви Рождества Богородицы, 2) что вокругъ него изображены тѣ самыя сцены изъ осады Новгорода, которыя представлены на листѣ 5-мъ Древностей Россійскаго Государства, 3) что есть тутъ же, подъ чудотворнымъ образомъ и окружающими его сюжетами, еще другое изображеніе осады Новгорода, на особливой „дскѣ".

Здѣсь заключается довольно значительная путаница. Чудотворный образъ Богоматери, по преданію, спасшій Новгородъ, дѣйствительно существуетъ въ Новгородѣ, но не въ церкви Рождества Богородицы, а въ Знаменскомъ Соборѣ, и помѣщается на лѣвой сторонѣ иконостаса, близъ царскихъ дверей. Подъ этимъ чудотворнымъ образомъ дѣйствительно помѣщено изображеніе осады Новгорода; эта икона *круглая* и часть ея, гдѣ изображенъ видъ Новгорода, издана была (очень плохо) Вельтманомъ при его сочиненіи о Новгородѣ. Наша же икона, *четырехугольная*, находится, какъ уже выше сказано, въ церкви Успенія въ Торгу и ничего не имѣетъ общаго съ круглою Знаменскою. Что-же касается до того, чтобъ она могла *окружать* чудотворную икону Богоматери, то это во всякомъ случаѣ невозможно, потому что для этого нужно было-бы, чтобъ она имѣла видъ каймы или рамки, внутри которой могло-бы помѣститься другое изображеніе. Стоитъ взглянуть на рисунокъ „Древностей Россійскаго Государства", чтобъ убѣдиться въ томъ, возможно-ли это.

Объяснительный текстъ вѣроятно писанъ былъ наизусть.

(Тамъ-же 1863, т. III, вып. 4, стр. 333—336).

Замѣтки о женскихъ головныхъ уборахъ [1]).

Текстъ В. В. Стасова: Женскіе головные уборы принадлежатъ у всѣхъ народовъ къ числу важнѣйшихъ предметовъ древности. Какъ общая форма ихъ, такъ и орнаментація подвергаются едва ли не меньше всѣхъ остальныхъ частей костюма измѣненіямъ времени и моды, дольше другихъ удерживаютъ всю первоначальную характерность своего вида и очертанія. Когда уже всѣ или главнѣйшія части прочаго костюма испытали у народа разнообразныя измѣненія, вслѣдствіе вліяній своихъ или чуждыхъ, пришлыхъ, головной уборъ остается съ какимъ-то непонятнымъ упорствомъ тѣмъ, чѣмъ былъ много столѣтій тому назадъ. Стоитъ взглянуть на женскіе головные уборы во Франціи, Германіи, Италіи, чтобы убѣдиться, что нѣтъ никакого сравненія, и такъ сказать, равновѣсія между относительною древностью ихъ характерныхъ подробностей и прочаго костюма. Юбка, корсажъ, рукава, башмаки, платокъ на плечахъ, поясъ и т. д. часто оказываются введенными не только въ теченіе двухъ-трехъ послѣднихъ столѣтій, но иногда принадлежатъ вкусу настоящаго столѣтія; одинъ головной уборъ указываетъ на отдаленнѣйшіе годы среднихъ вѣковъ, а иногда долженъ былъ отнесенъ къ эпохѣ еще болѣе древней.

Поэтому, головной уборъ можетъ способствовать болѣе, чѣмъ многія другія археологическія данныя, къ изученію формъ и орнаментаціи древнѣйшаго первоначальнаго искусства того или другого народа.

У насъ мы находимъ то же самое. Женскій народный костюмъ, какъ и все остальное, подвергся многообразнѣйшимъ вліяніямъ, носитъ на себѣ яркія, неизгладимыя черты вкусовъ и модъ, появлявшихся въ разныя эпохи; онъ измѣнялъ и матеріи, и цвѣта, часто даже самый покрой, такъ что представляетъ теперь внимательному взгляду наблюдателя совокупное присутствіе нѣсколькихъ разнообразныхъ слоевъ, обязанныхъ своимъ происхожденіемъ многимъ послѣдовательнымъ эпохамъ. Не то встрѣчаемъ мы при взглядѣ на наши женскіе головные уборы. Они являются намъ съ какимъ-то удивительнымъ единствомъ въ общемъ и частяхъ; каждый изъ нихъ, не смотря на разнообразіе и многочисленность ихъ, представляетъ какъ бы по счастью уцѣлѣвшій въ неприкосновенности уголокъ древности, зовущій на изученіе и художника, и археолога, и историка.

Сознавая особенную важность этихъ столько примѣчательныхъ, столько любопытныхъ остатковъ древности, мы обращаемся къ нашимъ сочленамъ съ убѣдительнѣйшею просьбою: сообщать намъ фотографіи или вѣрные рисунки съ женскихъ головныхъ уборовъ, какъ они существуютъ до сихъ поръ въ разныхъ краяхъ Россіи, обращая притомъ особенное, даже исключительное, вниманіе на орнаментистику, украшающую главныя мѣста этихъ уборовъ. Мы нуждаемся въ такихъ рисункахъ тѣмъ болѣе, что, не смотря на всю важность головныхъ уборовъ, никто еще до сихъ поръ не обращалъ на нихъ должнаго вниманія. Что сдѣлано у насъ археологами или этнографами, чтобы сохранить ихъ формы для науки? Въ трехъ или четырехъ сочиненіяхъ упомянуты только названія ихъ и даны нѣкоторыя, весьма немногія, изображенія ихъ особенностей по губерніямъ. Такъ напримѣръ, въ принадлежащемъ Императорской публичной библіотекѣ альбомѣ Иванова, путешествовавшаго по Россіи еще въ царствованіе Императора Александра I, представлено нѣсколько женскихъ головныхъ уборовъ, очень любопытныхъ, съ которыми мы постараемся познакомить впослѣдствіи нашихъ читателей. П. П. Свиньинъ, путешествовавшій въ первыхъ годахъ царствованія Императора Николая, также нарисовалъ нѣсколько повязокъ и кокошниковъ, часть которыхъ помѣщена въ его *Картинахъ Россіи*. Наконецъ въ *Худож. Листкѣ* Тимма (годы 1860 и другіе) и въ „Древностяхъ Россійскаго Государства“ нѣсколько листовъ (томъ IV, №№ 28—34) посвящены изображенію полнаго женскаго костюма, и съ нимъ вмѣстѣ повязокъ, а въ текстѣ перечислены существующія у насъ формы этихъ послѣднихъ. Вотъ и все, что намъ извѣстно объ этомъ предметѣ.

При такой бѣдности, въ печатной нашей литературѣ, матеріала столько же важнаго, сколько и значительнаго, мы считаемъ умѣстнымъ издать здѣсь нѣсколько рисунковъ головныхъ уборовъ, которые послужатъ началомъ изданія, признаваемаго нами за необходимое. *Текстъ И. И. Горностаева:* Прилагаемъ при настоящемъ выпускѣ Извѣстій три таблицы (№№ I, II и III), изображающія какъ формы нѣкоторыхъ головныхъ уборовъ тамбовской и калужской губерній, такъ и вышитые на передней части ихъ узоры. Повязки тамбовской губерніи сообщены намъ П. И. Севастьяновымъ, частью въ оригиналахъ, частью въ фотографіяхъ; рисунокъ же повязки калужской губерніи снятъ съ оригинала, принадлежащаго намъ самимъ.

Представленные нами вышивные или усаженные металлическими листиками узоры украшаютъ обыкновенно повойникъ, переднюю часть повязки, какъ это видно на № 16, представляющемъ тамбовскій головной уборъ, *златную сороку*. Они вышиты по очень грубому и рѣдкому куску холстины. Остальную часть убора составляетъ позатыльникъ, четвероугольный конецъ, величиною около 10 вершковъ длины и почти такой же ширины, падающій свободно на за-

[1]) Настоящая статья, первоначально задуманная тогдашнимъ редакторомъ „Извѣстій Археологическаго Общества“ В. В. Стасовымъ, написана имъ вмѣстѣ съ И. И. Горностаевымъ, въ то время сотрудникомъ многихъ его работъ. Въ настоящемъ изданіи, текстъ каждаго изъ двухъ авторовъ обозначенъ особо. *Ред.*

тылокъ и шею и прикрывающій широкія завязки, идущія отъ праваго и лѣваго концовъ повойника и завязанныя на затылкѣ. Какъ самый позатыльникъ, такъ и завязки сдѣланы изъ холстины, крытой кумачевою матеріею, по большей части краснаго или зеленаго цвѣта.

Для сравненія съ тамбовской повязкой помѣщаемъ мы подъ № 17 калужскій головной уборъ, который, хотя и представляетъ такой же узоръ на повойникѣ, со всаженными въ него разноцвѣтными гранеными стеклышками, подражающими драгоцѣннымъ камнямъ (см. № 18, гдѣ узоръ представленъ въ настоящую величину), но въ своихъ остальныхъ частяхъ существенно разнится отъ тамбовскаго. Четвероугольный кумачевый позатыльникъ не такъ широкъ, какъ въ тамбовской повязкѣ, имѣетъ видъ полотенца, котораго кайму составляютъ узоры изъ нитокъ съ разноцвѣтнымъ крупнымъ бисеромъ. Онъ не пришитъ къ верхнему краю повойника, а раздваиваясь на затылкѣ, прикрѣпленъ къ двумъ боковымъ концамъ золотого вышивного узора, оставляя темя открытымъ. На темя насаживается стойма красивая кумачевая подушечка съ двумя уголками или рожками, называемая *кичкой*. Отъ кички спускается назади тоже красный кумачевый конецъ, короче позатыльника, но съ такой же бисерной каймой или бахрамой, и кромѣ того съ боковъ отъ кички висятъ такъ называемыя подвязи, нитки красиво нанизаннаго крупнаго бисера. Подвязи чаще всего бываютъ изъ бѣлыхъ бусъ, съ каймой изъ зеленаго или синяго бисера. У верхней части подвязей висятъ кромѣ того толстые пучки нитокъ разноцвѣтнаго же бисера и часто со стальными кончиками. Бахрама подъ переднимъ вышивнымъ узоромъ или повойникомъ, почти закрывающая брови, тоже бисерная. Цвѣта бисера подобраны необыкновенно хорошо и гармонія ихъ прекрасная. Самая кичка обертывается или обвивается шелковымъ краснымъ или пунцовымъ платочкомъ. Нужно особенное умѣнье, чтобы повязать его какъ слѣдуетъ. Весь уборъ схваченъ на затылкѣ красивыми пестрыми лентами, прикрѣпленными къ правому и лѣвому концамъ повойника и образующими сзади головы широкій бантъ.

Для изучавшаго разнообразныя формы искусства легко убѣдиться, при первомъ же взглядѣ на эти любопытныя повязки, что онѣ въ общей формѣ своей —чисто азіатскаго происхожденія, и нѣтъ сомнѣнія, что когда изслѣдователи наши будутъ имѣть въ рукахъ достаточное количество разнообразныхъ формъ, онѣ поведутъ къ сравненіямъ съ памятниками азіатскаго искусства и къ выводамъ, въ высшей степени плодотворнымъ для науки. Но быть можетъ, еще интереснѣе, чѣмъ вообще повязки, тѣ орнаменты, вышивки, которыми онѣ украшены. Лишь въ немногихъ можно чувствовать вліяніе византійское, или же, съ другой стороны, лишь въ нѣкоторыхъ замѣтно происхожденіе мѣстное, собственно русское. Въ образецъ послѣднихъ мы можемъ указать на №№ 7, 8, 9, 10 и 11. Остальные являются намъ представителями чисто азіатскаго вкуса, который намъ извѣстенъ по многочисленнымъ памятникамъ архитектурнымъ, а также по орнаментамъ и рисункамъ, разсѣяннымъ на горшечныхъ, металлическихъ и другихъ издѣліяхъ, которыми изслѣдователи послѣднихъ лѣтъ обогатили европейскую археологію и которыми могутъ гордиться многочисленныя превосходныя изданія англійскихъ, французскихъ и нѣмецкихъ ученыхъ.

Зная однако всю опасность опрометчивыхъ сближеній и возможность ошибки, мы не будемъ стараться указывать на принадлежность этихъ орнаментовъ тому или другому искусству, тому или другому народу. Современемъ наука въ точности опредѣлитъ, на сколько именно въ нихъ есть элементовъ мало-азіатскихъ, средне-азіатскихъ или даже византійскихъ, но для этого опредѣленія необходимъ возможно полный обзоръ всего существующаго и уцѣлѣвшаго.

Теперь покуда мы ограничимся лишь слѣдующимъ общимъ указаніемъ, не лишеннымъ, по нашему мнѣнію, интереса, и вовсе не вдаваясь въ подробности, покуда невозможныя.

Изъ числа представляемыхъ нами здѣсь рисунковъ наиболѣе сходства съ мало-азіатскими мотивами имѣютъ №№ 3, 4, 12 и 13. Въ особенности въ № 12 есть явственные намеки на мало-азіатскіе завитки и пальметки, на прямое происхожденіе отъ нихъ. Но самымъ интереснымъ узоромъ, уже не только по одному рисунку, но еще болѣе по способу производства, мы считаемъ тотъ, который представленъ у насъ подъ № 15 и притомъ (по особенной важности его) въ величину оригинала. Намъ кажутся заслуживающими особеннаго вниманія его круглые нашивные стальные листики. Здѣсь мы видимъ послѣднее выраженіе столько же мало-азіатской, сколько и скиѳской системы узоровъ, состоявшей, какъ извѣстно, въ нашиваніи металлическихъ (по большей части золотыхъ) листковъ или кружковъ на разныя части костюма.

(Тамъ же, т. IV, вып. 3, стр. 216—221).

Объ изображеніи Св. Духа у византійцевъ.

Во второмъ выпускѣ Извѣстій Археологическаго Общества за 1863 годъ графъ А. С. Уваровъ помѣстилъ прекрасную статью, въ которой подкрѣпилъ новыми неопровержимыми доказательствами византійско-русское происхожденіе извѣстныхъ монетъ Владиміра и Ярослава, сдѣлавшихся въ послѣднее время предметомъ многихъ споровъ, и за одною изъ которыхъ одинъ писатель и до сихъ поръ старается, наперекоръ очевидности и смыслу, удержать имя монеты Олеговой. Предметъ этотъ послужилъ поводомъ графу Уварову къ тому, чтобы обогатить нашу, довольно скудную, археологическую литературу примѣчательнымъ разсужденіемъ, гдѣ основательное знаніе источниковъ высказалось въ соединеніи со столь-же от-

личнымъ, сколько и рѣдкимъ у насъ знакомствомъ съ памятниками византійскаго искусства.

Но отдавая полную справедливость достоинствамъ статьи этой въ ея общности, я не могу согласиться съ нѣкоторыми ея подробностями, и считаю полезнымъ подвергнуть ихъ тщательному разсмотрѣнію.

Графъ Уваровъ находитъ, что невозможно принимать за изображеніе св. Духа ту загадочную фигуру, которая встрѣчается на Владимировой и Ярославовой монетѣ. Онъ утверждаетъ, что на основаніи правилъ византійской иконографіи (которымъ необходимо долженъ былъ слѣдовать рѣщикъ этихъ монетъ), св. Духъ не могъ быть представленъ въ видѣ голубя головой внизъ; что такое положеніе совершенно противно духу византійской иконографіи, требующей, чтобы голубь изображался летящимъ или парящимъ головою вверхъ, такъ какъ Византія вѣроятно считала противоположное положеніе (головою внизъ) несовмѣстнымъ съ высокимъ символическимъ значеніемъ бѣлаго голубя. Наконецъ, что эта особенность въ положеніи голубя замѣчается, начиная уже съ первыхъ христіанскихъ саркофаговъ и стѣнописи, и сохранилась у Византійцевъ до конца XII или даже XIII вѣка, безъ исключеній, и можетъ назваться основнымъ правиломъ византійской иконографіи, въ противоположность иконографіи западной, которая допустила изображеніе св. Духа головою внизъ.

Всѣ эти положенія графъ Уваровъ подкрѣпилъ примѣрами, взятыми изъ нѣкоторыхъ византійскихъ рукописей и общими соображеніями о рѣзкомъ различіи между восточною и западною иконографіей: „Богословское направленіе отдѣльныхъ лицъ и всего народа, говоритъ онъ, вылило особенную типичную форму для всего византійскаго и придало ему, такимъ образомъ, черты совершенно отличительныя отъ всего западнаго. Оттого византійскіе памятники столько же рѣзко отличаются отъ западныхъ, какъ рѣзко отличается духъ византійской древности отъ духа западной... То, что въ однихъ существуетъ, невозможно въ другихъ."

Не могу признать этихъ положеній правильными и нахожу, что ихъ именно и не оправдываетъ та самая иконографія, на которую ссылается графъ Уваровъ. Разберемъ же приведенныя положенія одно за другимъ.

Начну свои замѣтки разборомъ именно послѣдне высказанныхъ общихъ соображеній. Въ наше время принялись наконецъ за основательное изученіе византійскаго искусства, долгое время забытаго или презираемаго. Уцѣлѣвшіе памятники его нынѣче собираются, тщательно разсматриваются и описываются. Ученые ищутъ уразумѣть ихъ духъ и значеніе, сравниваютъ ихъ одинъ съ другимъ и, въ то же время, съ произведеніями западнаго искусства. Всякая вновь открытая и опредѣленная черта физіономіи, особенность характера или способа изображенія, становится намъ дорога, и потому съ признательностью обращаемся мы къ труду графа Уварова, поставившаго себѣ цѣлью опредѣлить и обозначить цѣлую категорію изображеній, принадлежащихъ къ числу важнѣйшихъ типовъ древне-христіанскаго и византійскаго искусства. Но уже въ самомъ основаніи разсмотрѣнія мы встрѣчаемъ невѣрность точки зрѣнія, которая должна была отразиться на всѣхъ послѣдующихъ подробностяхъ и дать имъ свое особенное направленіе, отступающее отъ истины.

Большая разница существуетъ между византійскою и западною иконографіею: это неоспоримо. Но какъ образовалось это различіе, откуда оно взялось? Неужели произошло оно, въ самомъ дѣлѣ, такимъ образомъ, что „богословское направленіе отдѣльныхъ лицъ и всего народа вылило особенную типичную форму для всего византійскаго?" Ничуть не бывало. Всякому извѣстно, что византійское искусство вовсе не вылило новой формы для иконографіи, а удержало неизмѣнно, въ застывшемъ и оцѣпенѣломъ видѣ ту самую форму, которая въ извѣстную эпоху принадлежала одинаково и западному и восточному искусству. Послѣ даннаго момента, произошелъ между двумя половинами тогдашняго міра разрывъ: одна продолжала то развитіе и шествіе впередъ, которому слѣдовала до той поры,—другая удержала навсегда, безъ развитія и измѣненія, тѣ самые мотивы, тѣ самые типы, которые застала въ моментъ разрыва. Новыхъ мотивовъ, новыхъ типовъ внутри этого особаго міра уже больше не создавалось. Однѣ подробности костюма, орнаментистики и вообще внѣшности (напр. изображеніе большинства представляемыхъ лицъ—старцами), гдѣ въ полной силѣ запечатлѣлись вліянія разныхъ восточныхъ народовъ, явились новыми, самая же сущность представленій осталась неизмѣнно прежняя. Даже столько любимые и до безчисленности размноженные Византіею изображенія мучениковъ и мученій не могутъ считаться новыми созданіями. Удержаніе древнѣйшихъ, по ея собственному выраженію чистѣйшихъ типовъ и сюжетовъ, составляетъ главную гордость Византіи. Въ своихъ доказательствахъ законности, необходимости ихъ, міръ этотъ всегда ссылается на древность, первоначальность употребляемыхъ имъ типовъ и мотивовъ.

Новые типы, новые мотивы, новыя задачи и представленія казались бы ему ересью, расколомъ, непозволительнымъ нововведеніемъ. Слѣдовательно, во всемъ, что есть самаго главнаго, существеннаго въ византійской иконографіи, нечего искать того, что сдѣлано, создано, *вылито* Византіею. Можно только говорить о томъ, что и какъ, въ какомъ видѣ, при какомъ употребленіи удержано ею изъ созданнаго, вылитаго эпохою болѣе древнею, тою, когда не было еще разницы между западнымъ и восточнымъ искусствомъ. Отнимите у византійскаго искусства его оріентальные, болѣе внѣшніе, элементы, вы получите искусство эпохи древне-христіанской. Такъ точно и съ другой стороны: нельзя представлять западную иконографію въ видѣ какой то капризной выдумщицы, произвольно и прихотливо создававшей всѣ формы свои. Корень у нея одинъ и тотъ-же съ восточною, и чѣмъ больше разбирать и сравнивать явленія той и другой, чѣмъ больше разоблачать позднѣйшіе наросты и прибавки, тѣмъ скорѣе доберешься до одного и того же первоначальнаго, основнаго скелета. Наука современной археологіи обречетъ себя

принадлежитъ ризницѣ миланскаго собора, изображенъ у Гори (vol. III, pl. 31—32) и упомянутъ въ каталогѣ арундельскихъ слѣпковъ на стр. 15 [1]); греческій фрескъ XVI вѣка, снятый на Аѳонѣ Дидрономъ (см. табл. рис. подъ № 7) и изображающій Бога-Отца на тронѣ, въ архіерейскомъ облаченіи, съ парящимъ надъ нимъ св. Духомъ головою внизъ (*Didron, Histoire de Dieu*, p. 312).

Но особенную важность имѣетъ для насъ одинъ рисунокъ, копію съ котораго мы прилагаемъ на табл. рис. подъ № 15. Онъ находится въ греческой псалтыри IX—X в., принадлежащей Иверскому монастырю на Аѳонѣ, и фотографическія копіи съ которой переданы П. И. Севастьяновымъ музею Академіи Художествъ. Здѣсь изображенъ св. Духъ, въ видѣ голубя головою внизъ, нисходящаго съ неба на круглый образъ Богоматери, стоящій на скалѣ. Это изображеніе кажется намъ особенно важнымъ потому, что явственно представленные здѣсь: солнце въ видѣ круга, и исходящій изъ него столпообразный лучъ свѣта истолковываютъ, по нашему мнѣнію, подобный же кругъ съ исходящимъ изъ него столпомъ, надъ фигурою голубя на Ярославовой монетѣ (срав. табл. рис. подъ № 11). Мы видимъ здѣсь тоже солнце и лучъ свѣта, въ сжатомъ видѣ, сообразно тѣснотѣ мѣста на монетѣ. Изображенныя у насъ (см. табл. рис. подъ №№ 12—13) монеты нѣжинскаго клада, описанныя Волошинскимъ (Труды кіевской комиссіи, томъ II, рисунки 21—31), доказываютъ, что для представленія голубя древніе монетчики довольствовался иногда одною головою, туловищемъ и крыльями, и опускалъ прочія части голубя. На Ярославовыхъ монетахъ мы можемъ предполагать подобное же опущеніе, или подразумѣвать, что форма хвоста у голубя затерялась въ столбѣ свѣта, исходящаго изъ солнечнаго круга.

Наконецъ, укажемъ еще и на св. Духа, изображеннаго головою же внизъ, на барельефѣ, находящемся на архитравѣ западной двери Софійскаго константинопольскаго собора. Графъ Уваровъ, упомянувъ объ этомъ изображеніи, признаетъ, что оно (равно какъ и вся дверь эта) принадлежитъ позднѣйшему времени, именно концу XIII или XIV стол., и что оно появилось вслѣдствіе вліянія крестоносцевъ. Не понимаемъ здѣсь способа доказательства: авторъ статьи ссылается на Зальценберга (въ знаменитой монографіи котораго о Софійскомъ соборѣ представлена эта дверь, табл. XVIII, рисунки 1—6), въ доказательство того, что „въ особенности крестоносцы при взятіи Царьграда (1204) многое похитили изъ Софійскаго храма, и въ продолженіе всего занятія ими города, мало заботились о сохраненіи зданія". Неужели же изъ расхищенія храма и малой заботливости о немъ выходитъ то, что крестоносцы наложили свое вліяніе, формы своей иконографіи на этотъ храмъ? Кажется это было бы что-то странное. Если такое вліяніе дѣйствительно существовало, то надо доказать его изъ обозрѣнія всего зданія. Но мы ничего подобнаго не можемъ извлечь изъ самаго тщательнаго изученія Софійскаго собора, со всѣми его позднѣйшими перестройками, передѣлками и пристройками: нигдѣ не оказывается ни одной западной черты, ни одного западнаго мотива, орнамента. Неужели же памятникомъ западнаго вліянія только и остался одинъ этотъ барельефъ? Наврядъ ли можно допустить такую удивительную, невообразимую странность. Но если приняться за изученіе какъ самой двери, такъ и барельефа на ней (см. табл. рис. подъ № 8 *a* и *b*), то мы съ перваго же взгляда убѣждаемся, что нѣтъ ни малѣйшаго основанія видѣть здѣсь слѣды какого бы то ни было западнаго вліянія. Никто изъ изучавшихъ формы византійской архитектуры никогда еще не находилъ въ этой двери что-нибудь такое, что противорѣчило бы условіямъ этой архитектуры. Мало того: каждый изъ лучшихъ знатоковъ и цѣнителей всегда признавалъ эту дверь за одно изъ характернѣйшихъ проявленій византійскаго искусства. Одинъ изъ лучшихъ современныхъ писателей, Земперъ, отнесъ даже Софійскую дверь къ числу тѣхъ созданій, гдѣ съ особенною силою выразились древне-азіатскія вліянія (см. *Semper*, Der Stil, III B., S. 370).

И дѣйствительно, взглянемъ ли мы на кубовидный развалистый, массивный архитравъ, или на іоническіе завитки, столько всегда любезные Азіи, которыми онъ кончается съ обѣихъ сторонъ, или на крючки въ видѣ человѣческихъ пальцевъ, назначенные для привѣшиванья, на кольцахъ, завѣсы передъ дверью (см. табл. рис. подъ № 8 *c*)—все свидѣтельствуетъ объ азіатскомъ вліяніи, запечатлѣвшемся на Византіи, и ничто не напоминаетъ ни въ малѣйшей мѣрѣ искусства европейскаго, западнаго, и особливо искусства XIII или XIV вѣка, т.-е. готическаго въ полномъ его развитіи. Обращаясь же къ барельефу посреди архитрава, опять-таки встрѣчаемъ все только такія формы, гдѣ ни одинъ опытный взглядъ не найдетъ ни одной черты искусства не только готическаго, но даже романскаго, предшествовавшаго ему. Здѣсь каждая подробность архитектурная, колонны, капители, ихъ базы, полукруглый сводъ надъ колоннами—все отъ начала до конца византійское и притомъ византійское первыхъ періодовъ византійства. Вопросъ можетъ состоять только въ томъ: къ какому именно вѣку принадлежитъ эта форма?

Ничто не противится тому, чтобы отнести дверь къ VI вѣку, такъ точно, какъ и ко времени болѣе позднему. Ея азіатскія формы наврядъ ли могутъ указать на одинъ древне-византійскій вѣкъ скорѣе чѣмъ на другой. Не таковъ барельефъ на архитравѣ этой двери: онъ слишкомъ пропитанъ чисто-византійскимъ духомъ, носитъ на себѣ слишкомъ явный отпечатокъ византійства, и если бы даже не существовало всѣхъ остальныхъ памятниковъ, приведенныхъ нами выше, совершенно достаточно было бы его одного, чтобы убѣдиться въ томъ, что византійцы навѣрное употребляли изображеніе св. Духа головою внизъ, коль скоро мы находимъ это изображеніе на *столько византійскомъ* барельефѣ. Но, если срав-

[1]) Указаніемъ этого послѣдняго памятника, котораго слѣпокъ, въ числѣ прочихъ арундельскихъ, есть въ музеѣ нашей Академіи Художествъ, я одолженъ обязательности В. А. Прохорова.

нивать архитектурныя формы на этомъ барельефѣ съ тѣми, которыя мы знаемъ изъ рисунковъ въ рукописяхъ—этихъ неоспоримыхъ и вѣрнѣйшихъ документахъ, мы приходимъ къ убѣжденію, что онъ долженъ относиться къ IX или X вѣку. Къ послѣднему скорѣе чѣмъ къ первому. Эта арка, эти колонки, эти капители, эти базы (см. табл. рисун. подъ № 8 *b*) встрѣчаются столько разъ въ миніатюрахъ, начиная съ рукописи Григорія Назіанзина (парижской библіотеки) и въ Минеѣ Василія Порфирогенета (въ ватиканской библіотекѣ), и въ продолженіе всего X вѣка; къ этому времени, по всей вѣроятности, должно отнести устройство главной двери, которую, какъ всегда во всѣхъ церквахъ, старались сдѣлать какъ можно богаче и великолѣпнѣе. Любопытно замѣтить здѣсь, какъ при этомъ старались сохранить общій характеръ Софійскаго храма: къ числу любопытнѣйшихъ подробностей орнаментаціи принадлежитъ грушевидная фигура, усѣявшая какъ обѣ боковыя, такъ и горизонтальныя линіи архитрава. Но эта фигура есть уже на капителяхъ нижнихъ колоннъ внутри храма (см. *Salzenberg*, Taf. XV, № 3), а эти колонны существовали уже въ VI вѣкѣ и привезены изъ Азіи.

Графъ Уваровъ говоритъ: „Форма престола (на барельефѣ Софійской двери), съ высокою полукруглою спинкою, совершенно та же, что на греческихъ иконахъ XIII, XIV и даже XV столѣтій“. Мы же скажемъ, что форма престола на барельефѣ точь-въ-точь та самая, которую мы очень часто встрѣчаемъ въ древней Византіи, напр. въ парижской рук. Григорія Назіанзина, IX в. (см. табл. рис. подъ № 16). Рисунокъ этотъ, взятый нами изъ Бандури (*Banduri, Imperium Orientale*, T. II, p. 937) изображаетъ соборъ при императорѣ Ѳеодосіи, и въ глубинѣ картины представленъ престолъ съ лежащимъ на немъ евангеліемъ, точно на нашемъ барельефѣ. Здѣсь мы имѣемъ новое подтвержденіе тому, что Софійская дверь могла быть сдѣлана въ IX или X вѣкѣ.

Такимъ образомъ, и Софійская дверь съ ея барельефомъ, какъ и другіе памятники византійскаго искусства, приведенные нами, доказываютъ, *что Византія, точно также какъ и Западъ, употребляла изображеніе св. Духа въ видѣ голубя, то головою внизъ, то головою вверхъ, и что въ первомъ изъ этихъ представленій она никогда не находила ничего несовмѣстнаго съ правилами своей иконографіи.*

(Тамъ же, 1863, т. IV, вып. 3, стр. 221—231).

Замѣчанія о миніатюрахъ Остромирова евангелія.

Миніатюры Остромирова евангелія, несмотря на свою важность для исторіи древняго нашего искусства, не были еще ни тщательно изслѣдованы, ни описаны. Г. Герцъ одинъ до сихъ поръ говорилъ о нихъ. Но помѣщенная имъ въ 5-й книжкѣ *„Лѣтописей русской литературы и древностей“* замѣтка не можетъ считаться полнымъ изслѣдованіемъ. Она касается лишь одной подробности техническаго исполненія, а именно тѣхъ *золотыхъ контуровъ*, которые встрѣчаются въ миніатюрахъ Остромирова евангелія. Эта замѣтка однакоже могла бы считаться значительнымъ вкладомъ, такъ какъ имѣла цѣлью, исходя отъ техническихъ подробностей, объяснить происхожденіе нашихъ древнѣйшихъ миніатюръ, если бы только факты, на которые она опирается, были вполнѣ вѣрны. А потому и необходимо разсмотрѣть какъ эти факты, такъ и выводы изъ нихъ, для того, чтобы первая статья объ Остромировомъ евангеліи не послужила первымъ же основаніемъ заблужденія будущимъ изслѣдователеи, и невѣрною точкою ихъ отправленія.

Г. Герцъ говоритъ: „Миніатюристъ, украсившій Остромирово евангеліе, воспроизвелъ въ своихъ четырехъ миніатюрахъ всю технику такъ-называемой *инкрустированной эмали*, бывшей тогда въ исключительномъ употребленіи въ Византіи. Вотъ почему миніатюры Остромирова евангелія представляютъ совершенное исключеніе въ византійской живописи и любопытно было бы найти другіе, схожіе съ ними, примѣры. Глядя на эти миніатюры, можно принять ихъ съ перваго взгляда за эмали: очертанія фигуръ сдѣланы какъ будто изъ золотыхъ пластинокъ и промежуточныя пространства между ними наполнены соотвѣтственною каждому изображаемому предмету краскою“.

Положеніе это представляется на первый взглядъ очень заманчивымъ и интереснымъ, какъ всякое неожиданное открытіе, указывающее на причину происхожденія тѣхъ или другихъ особенныхъ формъ искусства; но при ближайшемъ изслѣдованіи оно теряетъ первоначальный свой блескъ и уступаетъ мѣсто инымъ соображеніямъ.

Прежде всего должно замѣтить, что миніатюръ въ Остромировомъ евангеліи не *четыре*, а *три*, потому что тотъ пергаментный листъ (и именно 58-й), который назначенъ былъ въ рукописи для изображенія евангелиста Матѳея, остался пустымъ съ обѣихъ сторонъ. Объ этомъ сказано уже въ 1842 г. Востоковымъ, въ предисловіи къ его изданію Остромирова евангелія.

Что же касается до остальныхъ трехъ евангелистовъ, то къ нимъ ни въ какомъ случаѣ нельзя приложить одни и тѣ же слова, что „глядя на нихъ, можно принять ихъ съ перваго взгляда за эмали“ и что „очертанія фигуръ сдѣланы какъ будто изъ золотыхъ пластинокъ“, потому что эти три миніатюры весьма различны какъ въ общемъ, такъ и въ подробностяхъ.

Такъ, напримѣръ, миніатюра съ изображеніемъ еванг. Іоанна (л. 1 обор.) занимаетъ не болѣе $^2/_3$

всего листа и заключена въ рамку, имѣющую форму креста, составленнаго изъ четырехъ усѣченныхъ при своемъ соприкосновеніи круговъ. Въ углахъ вставлены сердцевидные орнаменты, наверху по срединѣ помѣщенъ левъ, идущій влѣво и наклоняющій къ зрителю впередъ голову. Между тѣмъ миніатюры съ евангелистами: Лукою (л. 87 обор.) и Маркомъ (л. 126) представляютъ расположеніе совершенно другого рода. Онѣ заключены въ четвероугольныя рамки такой значительной величины, что занимаютъ почти всю страницу, такъ что и самыя фигуры евангелистовъ и всѣ вообще подробности рисунка являются несравненно бо́льшихъ размѣровъ, чѣмъ въ первой миніатюрѣ. Далѣе, разница между тремя миніатюрами та, что въ первой изъ нихъ фонъ совершенно золотой въ трехъ верхнихъ кругахъ, а въ четвертомъ (нижнемъ), полъ выраженъ посредствомъ особенной разноцвѣтной мозаики. Во второй, золотой фонъ занимаетъ около $^2/_3$ вверху картины, а нижняя треть фона исполнена красками. Наконецъ, въ третьей миніатюрѣ, весь фонъ вокругъ евангелиста лишенъ золота и выполненъ разноцвѣтною мозаикою, а золотой фонъ есть только въ четырехъ углахъ, вокругъ срединной рамки, имѣющей форму креста.

Но еще бо́льшую разницу между миніатюрами находимъ въ контурахъ евангелистовъ и относящихся къ нимъ подробностей. Въ первой миніатюрѣ вовсе нѣтъ золотыхъ контуровъ ни у евангелиста Іоанна, ни у сидящаго позади его ученика Прохора: лица ихъ, тѣло, руки, ноги, платье, книги, скамейка, подушка, перья, буквы на книгахъ—все выполнено *контурами черными и цвѣтными*. *Золотые контуры* встрѣчаются только въ очертаніяхъ мозаики пола, на лѣвѣ, стоящемъ вверху картины, и еще въ орнаментахъ рамки.

Во второй миніатюрѣ *исполнены золото́мъ* контуры: евангелиста Луки, голубаго сіянія кокругъ его головы, его платья, скамьи, подушки сѣдалища и подушки подъ ногами, являющагося надъ евангелистомъ тельца и сіянія вокругъ его головы, наконецъ голубого сегмента со звѣздами (въ правомъ верхнемъ углу), который изображаетъ небо. Буквы въ книгѣ также золотыя. *Безъ золота* же выполнены: контуры всей архитектуры позади евангелиста, занавѣса въ аркѣ, пюпитра, и всѣхъ предметовъ на немъ лежащихъ, а также буквы на свиткѣ тельца, и на надписи у головы евангелиста.

Въ третьей миніатюрѣ—*всѣ контуры золотые*, въ томъ числѣ выполнены золотомъ и буквы на книгѣ.

Изъ всего этого выходитъ, что физіономія каждой миніатюры совершенно особенная, и не можетъ производить того же самаго общаго впечатлѣнія, какъ другія двѣ. Нельзя сказать, что „ихъ всѣхъ можно принять за эмали", коль скоро въ первой изъ нихъ все самое главное вовсе не имѣетъ золотыхъ контуровъ, а во второй—лишь одна половина имѣетъ золотые контуры, а другая нѣтъ. Только про третью съ бо́льшею справедливостью можно было бы сказать, что она есть подражаніе эмалевой техникѣ, потому что всѣ ея контуры исполнены посредствомъ золотыхъ линій.

Послѣ этого, я спрашиваю: почему именно должно предполагать, что золотые контуры непремѣнно указываютъ на воспроизведеніе эмалевой техники? Г. Герцъ говоритъ, потому что „въ X-мъ вѣкѣ высоко процвѣтала въ Византіи эмалевая живопись и что многочисленныя произведенія ея были въ общей модѣ". По моему, это еще не доказательство для занимающаго насъ вопроса. Кажется, вѣрнѣе будетъ сказать, наоборотъ, что эмаль была въ модѣ, потому что удовлетворяла разнымъ наклонностямъ византійскаго вкуса, и въ томъ числѣ вкуса къ золотымъ очертаніямъ, но что въ то же время вкусу къ золотымъ (или иногда серебрянымъ и другимъ) очертаніямъ удовлетворяли со своей стороны и другія искусства и производства; и что этотъ вкусъ и эта мода принадлежали не которому-либо столѣтію въ особенности, а всѣмъ вообще столѣтіямъ византійства. Почему г. Герцъ полагаетъ, что мода на эмаль царствовала въ особенности въ X-мъ или XI-мъ вѣкѣ? Для того, чтобъ это доказать, надобно было бы убѣдить насъ, что въ прочіе вѣка Византія мало употребляла эмаль, или вовсе ея не употребляла. Но на дѣлѣ этого мы не видимъ, потому что Византія всегда равно любила эмаль, и не только никогда не покидала вкуса къ ней, но и передала его въ полной силѣ древней Россіи. Въ нашемъ отечествѣ тоже невозможно указать, которое столѣтіе болѣе другихъ любило эмаль, и когда именно на нее была бо́льшая мода. Прослѣдите одинъ за другимъ уцѣлѣвшіе памятники, и увидите, что во всѣ столѣтія у насъ равно любили эмаль, чрезвычайно много сами производили ее, когда могли, а когда нѣтъ, то выписывали изъ Византіи.

Въ доказательство любимаго употребленія византійцами металлическихъ контуровъ и внѣ эмали, я укажу на слѣдующіе примѣры. Знаменитыя двери базилики св. Павла, подлѣ Рима, дѣланныя въ Константинополѣ въ XI в.; представляютъ намъ множество сценъ изъ священной исторіи и отдѣльно стоящихъ святыхъ, которыхъ какъ общіе наружные, такъ и всѣ внутренніе контуры выполнены посредствомъ серебряныхъ нитей, впаянныхъ въ вырѣзанные желобки. Точно такъ выполнены подобныя же двери базилики въ Амальфи, равномѣрно дѣланныя въ XI-мъ вѣкѣ въ Константинополѣ. Древняя Россія и тутъ не отстала отъ Византіи, и суздальскія знаменитыя двери (принадлежащія XVI стол.), золотыми впаянными нитями своихъ контуровъ доказываютъ, что и у насъ вкусъ къ такимъ контурамъ никогда не пропадалъ.

Относительно мозаикъ, могу указать на изображенія въ катакомбахъ св. Сикста, въ базиликѣ св. Цециліи (см. *Perret*, *Catacombes de Rome*, Vol. I, pl. 75). Здѣсь, хотя работа исполнена на латинской землѣ, и въ началѣ IX-го вѣка, но имѣетъ одинъ характеръ съ византійскимъ, потому что здѣсь проявились тотъ самый вкусъ и восточное вліяніе, которые придали совершенно особенный характеръ византійскому искусству. На этой мозаикѣ представлены св. Цецилія и св. Валеріанъ, стоящіе рядомъ, съ золотымъ сіяніемъ вокругъ головы и съ вѣнцами въ рукахъ. Одежда ихъ, отчасти составленная изъ золотыхъ тканей, богато украшена драгоцѣнными

зеленым и коричневым. По сторонам же обоих святых изображены кусты с цветами, и пальмы с висящими изъ нихъ листовою листвой плодовъ. У всей этой растительности золотые контуры окружаютъ яркія краски рисунка, и красный фениксъ, сидящій на одной изъ пальмъ, съ золотымъ же ошейникомъ вокругъ головы, также имѣетъ золотые контуры. Нѣтъ сомнѣнія, что эта миніатюра была не единственною въ своемъ родѣ. И сплошь съ золотыми контурами не по типовому греческому, а болѣе общаго византійскаго или восточнаго вкуса.

Потомъ еще вышитыя церковныя одежды, какъ византійскія, такъ и русскія, представляютъ намъ еще новое доказательство распространенія употребленія золотыхъ контуровъ и общаго въ этомъ вкуса во всѣхъ странахъ Византіи и Восточной Россіи.

Обращаясь, наконецъ, къ самой живописи миніатюръ, мы замѣтимъ, что и здѣсь золотые контуры нѣкоторыхъ частей Остромировскихъ миніатюръ не представляютъ только случайно-оставленныя линіи, какъ думаетъ г. Ламбинъ.

Во-первыхъ, золотые контуры принадлежатъ къ Остромировой живописи, какъ миніатюры—вотъ поставленъ и миніатюрныя буквы. Г. Ламбинъ считаетъ, что миніатюры и миніатюрныя буквы не должны не живописью. Но каждый, кто станетъ разсматривать ихъ внимательно и безпристрастно, увидитъ, что это не такъ. Во-первыхъ, золотые контуры миніатюръ и буквъ Остромирова евангелія, какъ и всѣ другія краски, положены на пергаментъ, а не на бумагу, какъ думаетъ г. Ламбинъ. Во-вторыхъ, золотые контуры миніатюръ Остромирова евангелія не представляютъ „совершеннаго исключенія изъ византійской живописи", потому что подобные примѣры встрѣчаются и въ другихъ мѣстахъ. И укажу на особенности на греческій псалтырь, принадлежащій Британскому Музею (№ 19,352), который описанъ Западомъ въ его *Treasures of art in England*. Vol. IV. *Supplement*. pp. 7—21), и который я имѣлъ возможность разсматривать здѣсь 1863-го года. Псалтырь этотъ, писанный въ [illegible] г., [illegible] имѣетъ много Остромирова евангелія. Заключаетъ въ себѣ безчисленное множество рисунковъ, исполненныхъ тѣмъ-же живописными красками, что и Остромирово евангеліе. Г. Ламбинъ Остромирову евангелію, можетъ служить примѣромъ того, какъ въ XI вѣкѣ писались роскошныя иллюстрированныя изданія. Рисунки эти только не великолѣпны, какъ наши, но зато превосходятъ ихъ по тонкости и вкусу, и также по разнообразію фигуръ, употребленной на нихъ [illegible]. Это, что [illegible] интересно для [illegible] г. [illegible], что и въ этой рукописи [illegible] золотыхъ контуровъ. Они [illegible] изъ [illegible] контуры человѣческихъ [illegible], на [illegible] и чешуяхъ [illegible], на [illegible] звѣрей и [illegible], на [illegible] и т. п., [illegible] изъ [illegible] и [illegible] картинъ [illegible] и золотые контуры. [illegible] и контуры [illegible] [illegible] на [illegible] картинахъ [illegible] [illegible] [illegible]

что почти сквозь всю рукопись золотомъ же сдѣланы складки и контуры не только у Христа, но и у апостоловъ, царей, и даже у самыхъ простыхъ лицъ. По всей вѣроятности, византійскіе живописцы поступали точно такъ-же всякій разъ, когда требовалось украсить рукопись съ особеннымъ великолѣпіемъ. Такой случай представился при написаніи Остромирова евангелія, живописецъ или живописцы и не отступали тутъ отъ общаго византійскаго правила.

Происхожденіе золотыхъ контуровъ въ живописи безъ сомнѣнія тоже самое, что и въ эмали и въ другихъ производствахъ. Ими Византія обязана Востоку, точно такъ, какъ съ Востока заимствованы ею золотые фоны ея картинъ, и вообще многія особенности ея орнаментистики и красокъ. Восточная мода на оттѣненіе рисунковъ въ рукописяхъ золотомъ началась въ Европѣ такъ рано, что слѣды ея встрѣчаются уже въ рисункахъ греческой Библіи V-го вѣка, принадлежащей Британскому Музею. Здѣсь складки одеждъ постоянно оттѣнены золотомъ. Но въ этихъ рисункахъ нѣтъ еще ничего того, что характеризуетъ собственно византійское искусство, и они имѣютъ не только древне-христіанскій, но даже еще болѣе ранній, почти вполнѣ римскій характеръ искусства. Указанная нами выше мозаика катакомбъ св. Сикста служитъ подтвержденіемъ тому же самому факту.

Остановившись на мысли, что миніатюры Остромирова евангелія явленіе безпримѣрное въ византійской живописи, г. Герцъ вслѣдъ за своею гипотезою о подражаніи въ нихъ эмалевому производству выговариваетъ еще мысль, что этотъ „древнѣйшій памятникъ русской живописи есть въ тоже время лучшій и древнѣйшій образецъ миніатюрной живописи въ нашемъ отечествѣ“. Мнѣ кажется и съ этимъ положеніемъ согласиться трудно. Я считаю, что миніатюры Святославова Сборника 1073 г. несравненно для насъ важнѣе и примѣчательнѣе миніатюръ Остромирова евангелія. Изображенія евангелистовъ этой послѣдней рукописи (впрочемъ чисто-византійскія) конечно превосходны, заставки очень примѣчательны, а заглавныя буквы имѣютъ для меня совершенно особенную важность, потому что заключаютъ особенности, которыхъ нѣтъ ни въ русскихъ, ни въ византійскихъ заглавныхъ буквахъ IX, X и XI вѣка, до сихъ поръ мнѣ извѣстныхъ. Но несмотря на это, я все-таки полагаю, что перевѣсъ останется на сторонѣ Святославова Сборника: изображеніе цѣлаго княжескаго семейства XI вѣка въ современныхъ русскихъ костюмахъ и при группировкѣ очень интересной, четыре заставки большихъ размѣровъ, дающія понятіе о наружныхъ и внутреннихъ формахъ и орнаментистикѣ византійскихъ и русскихъ церквей XI вѣка, наконецъ чрезвычайно характерныя фигуры зодіака (напр. Стрѣлецъ, Дѣва, Яремъ) и множество превосходныхъ подробностей въ украшеніяхъ, придаютъ совершенно особую цѣну миніатюрамъ этой рукописи.

Въ заключеніе настоящихъ замѣтокъ, выскажу слѣдующія предположенія объ авторахъ миніатюръ Остромирова евангелія. Первое состоитъ въ томъ, что миніатюры эти выполнены не однимъ, а нѣсколькими разными живописцами. Самое главное различіе замѣчается между живописью первой миніатюры (евангелистъ Іоаннъ), и живописью двухъ другихъ миніатюръ (евангелисты: Лука и Маркъ). Послѣднія двѣ миніатюры отличаются слѣдующими особенностями: положеніе фигуры значительно искривлено; размѣры ея длинныя; черты лица мало пріятныя и съ сильно обозначеннымъ восточнымъ типомъ, особливо въ формѣ глазъ, носа и прядяхъ волосъ змейками; цвѣтъ тѣла на лицѣ, рукахъ и ногахъ розовый, почти красный; складки платья довольно мелочныя и вычурныя. Между тѣмъ въ изображеніи евангелиста Іоанна и сидящаго позади его ученика Прохора мы находимъ совершенно другія подробности: положеніе тѣла естественное, непринужденное, размѣры тѣла умѣренные и удовлетворительные, лицо скорѣе круглое (особенно у Прохора), цвѣтъ тѣла бѣлый, съ обозначеніемъ румянца на щекахъ, складки одежды спокойныя и съ широкими мотивами, какъ бы вслѣдствіе уцѣлѣвшихъ еще античныхъ воспоминаній. Наконецъ, въ общемъ вовсе не чувствуется той пестроты колорита, которая рѣзко проявляется въ двухъ другихъ миніатюрахъ. Замѣтимъ еще, что на человѣческихъ фигурахъ этой миніатюры, какъ мы уже выше сказали, вовсе нѣтъ золота.

Но кромѣ этого главнаго раздѣленія, мнѣ кажется слѣдуетъ провести еще другое: а именно, между второю и третьею миніатюрами. Здѣсь главнымъ отличительнымъ пунктомъ сравненія служили бы, по моему мнѣнію, пропорціи рукъ и ногъ. Между тѣмъ, какъ у евангелиста Луки руки и ноги отличаются значительно малыми размѣрами, свойственными византійской живописи XI, XII и послѣдующихъ вѣковъ, руки и ноги у евангелиста Марка имѣютъ такіе большіе размѣры, которыхъ въ византійской живописи обыкновенно не встрѣчается, и которые мы находимъ лишь въ восточныхъ миніатюрахъ, и еще болѣе, въ слѣдствіи восточныхъ вліяній, въ живописи и скульптурѣ романской эпохи на Западѣ. Это отличіе, какъ извѣстно, въ искусствѣ весьма существенно, и такія противуположности, какъ большіе и малые размѣры рукъ и ногъ, никогда не встрѣчаются у одного и того же художника.

Потомъ еще, я нахожу, что орнаментистика какъ этихъ трехъ миніатюръ, такъ и всѣхъ заставокъ Остромирова евангелія дѣлана не тѣми, кто дѣлалъ фигуры евангелистовъ. Здѣсь рисунокъ и колоритъ имѣютъ свои особенности въ отношеніи къ рисунку и колориту человѣческихъ изображеній, но вездѣ представляются одинаковыми въ отношеніи одни къ другимъ. Быть можетъ (и это очень вѣроятно), что уже и въ XI вѣкѣ византійскіе и русскіе живописцы слѣдовали той же системѣ, которой слѣдуютъ до сихъ поръ наши иконописцы: т.-е., что у нихъ одинъ человѣкъ дѣлалъ фигуры, другой выполнялъ орнаментистику, третій золотилъ фоны и т. д.

Что касается до заглавныхъ буквъ въ текстѣ Остромирова евангелія, то въ выполненіи ихъ можно замѣтить нѣсколько рукъ, по крайней мѣрѣ двѣ, изъ

которых очень отличаются немалою тонкостью и изобретением и выполнен контуром, а также немалою изящностью кисти.

Присутствовали: от Ея Высочества Княжны Ольги Константиновны Великая и Великая Княгиня Елизавета Маврикиевна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Александра Иосифовна, Ея Императорское Высочество Государыня Императрица Александра Федоровна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Ольга Александровна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Ксения Александровна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Мария Павловна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Александра Георгиевна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Елизавета Федоровна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Мария Георгиевна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Ольга Константиновна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Елизавета Константиновна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Татьяна Константиновна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Мария Константиновна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Ольга Александровна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Ксения Александровна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Мария Павловна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Александра Георгиевна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Елизавета Федоровна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Мария Георгиевна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Ольга Константиновна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Елизавета Константиновна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Татьяна Константиновна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Мария Константиновна.

Присутствовали: от Ея Высочества Княжны Ольги Константиновны Великая и Великая Княгиня Елизавета Маврикиевна, Ея Императорское Высочество Государыня Великая Княгиня Александра Иосифовна, Ея Императорское Высочество Государыня Императрица Александра Федоров

аллегорія и способы ихъ выраженія были у Византіи совсѣмъ иные.

На основаніи всего этого, мы считаемъ, что памятникъ, послужившій поводомъ къ изложеннымъ замѣчаніямъ, можетъ принадлежать лишь которому-нибудь изъ трехъ послѣднихъ столѣтій, и всего скорѣе концу XVIII или началу XIX столѣтія, и не имѣетъ ничего общаго съ древней Византіей.

Что же касается до способа награвированія монограммъ и изображеній на мраморной плиткѣ, то нѣтъ разницы между тѣми и другими нарѣзками: онѣ совершенно одинаковы, дѣланы одной и той же рукой, однимъ и тѣмъ же инструментомъ и не могутъ не быть одновременны. По крайней мѣрѣ, на наши глаза въ томъ не можетъ быть сомнѣнія. Такъ что мы не могли-бы допустить даже и такого предположенія, что буквы на плиткѣ вырѣзаны *въ древнее* время, а аллегорическія фигуры *въ новое*. И тѣ, и другія вырѣзаны, по нашему мнѣнію—весьма не давно.

(*Тамъ же, вып. 6, стр. 546—548*).

Великодушное негодованіе.

Уже столько разъ былъ я свидѣтелемъ того, какъ остаются у насъ незамѣченными самые примѣчательные образчики благородства и величія душевнаго, какъ тонутъ въ забвеніи великолѣпнѣйшія проявленія ума, чувства, характера, что далъ себѣ обѣщаніе противиться, по мѣрѣ возможности, такому печальному и, къ сожалѣнію, слишкомъ часто повторяющемуся у насъ явленію. Мы вовсе не такіе богачи на все прекрасное, на все въ какомъ бы то ни было родѣ драгоцѣнное, чтобъ намъ позволительно было легкомысленно обращаться съ лучшимъ цвѣтомъ нашихъ силъ. Если другіе бываютъ иногда разсѣяны, не довольно сосредоточиваютъ свое вниманіе на томъ, что является примѣчательнаго, то я, по крайней мѣрѣ не хочу оставаться виноватымъ, вмѣстѣ съ другими, въ невнимательности, равнодушіи, холодности. Я намѣренъ высказывать то, что особенно поразитъ меня и что не задѣло, однако же, ничьего еще вниманія: надѣюсь, что мнѣ будутъ за это благодарны другіе наблюдатели русской жизни, на этотъ разъ менѣе счастливые въ своихъ открытіяхъ.

Мнѣ кажется, что то, что я здѣсь изложу, вполнѣ достойно занять первую страницу въ моихъ замѣткахъ. Есть въ Москвѣ, въ одномъ собраніи старинныхъ рѣдкостей, небольшая серебряная вещица въ видѣ храмика. Неизвѣстно навѣрное, что это за вещица: одни говорятъ, что это ладанница, другіе, что это дарохранительница, третьи, что это рака для мощей и т. д. Кто-то изъ петербургскихъ обожателей древности почувствовалъ при взглядѣ на московскую коробочку, припадокъ ученой ревности и излилъ ее въ одномъ спеціальномъ журналѣ подъ видомъ цѣлаго трактата, разсуждающаго со всевозможною старательностью, тонкостью и прозорливостью о всѣхъ сторонахъ дѣла: объ XI вѣкѣ, когда сдѣланъ храмикъ, о Византіи, произведшей его на свѣтъ, о его изображеніяхъ, надписяхъ и т. д., причемъ, разумѣется открывалась блестящая оказія для наполненія многихъ страницъ ссылками, указаніями, выписками и тому подобнымъ ученымъ добромъ [1]).

Казалось бы, все это очень просто и обыкновенно. Мало ли сколько есть старинныхъ вещей и вещицъ, о которыхъ инымъ людямъ приходитъ охота смертная писать и печатать, какъ о глубочайшихъ, интереснѣйшихъ и самонужнѣйшихъ предметахъ знанія. Обыкновенно никто въ это дѣло и не вмѣшивается; вѣдь у каждаго своя охота: одинъ, съ душою нѣжною, проводитъ полдня на кровлѣ, жердочкой гоняя голубей; другой, болѣе жестосердый, три часа пролежитъ животомъ на полу, травя мышей бульдогомъ; иной, неравнодушный къ благамъ міра сего, цѣлыя ночи не отходитъ отъ карточнаго стола; другой опять, совершенно безкорыстный, до пѣтуховъ просиживаетъ, углубленный всею душою въ старую подошву—всякому свое, одно занятіе стоитъ другого, каждый это знаетъ, и оттого никто не возражаетъ на занятіе своего сосѣда, даже не обращаетъ на него вниманія, точно будто его вовсе и не бывало. Казалось бы, такъ должно было случиться и на нынѣшній разъ; казалось бы, не должно было произойти никакихъ особенныхъ послѣдствій.

И однако же вышло иначе: особенныя послѣдствія произошли.

Въ № 30 „*Современной Лѣтописи*“ появилась на этотъ трактатъ „*Замѣтка*“ г. Филимонова. Этотъ извѣстный московскій ученый, къ сожалѣнію слишкомъ рѣдко являющійся въ печати, и лишь на разстояніи длинныхъ интерваловъ радующій русскую публику такими завидными статьями, какъ наприм., недавно напечатанная въ „Днѣ“, полная юношескаго жара и благороднаго энтузіазма статья о великомъ прошедшемъ и свѣтломъ будущемъ одной школы русскихъ мазилокъ [1]),—этотъ ученый, посвящавшій до сихъ поръ всѣ досуги и труды свои укрѣпленію на непотрясаемыхъ основахъ разныхъ истинъ изъ области отечественной археологіи, явился вдругъ могучимъ поборникомъ истины въ совершенно другой области человѣческой дѣятельности. Онъ выступилъ защит-

---

[1]) *Срезневскій*, Древній византійскій ковчежецъ („Извѣстія Имп. Археол. Общества“, 1863, т. IV, стр. 498).

[1]) *Филимоновъ*, Палехъ („День“, 1863, № 34).

энергія является по случаю серебряной коробочки! Чего послѣ этого не слѣдуетъ ожидать во всѣхъ остальныхъ дѣлахъ нашихъ? Правду пишутъ иные публицисты (конечно московскіе), что наше отечество — неразгаданное. Какъ часто, особливо теперь, попадаешься на случаи, передъ которыми поневолѣ становишься въ тупикъ, которыхъ столько же невозможно понять, какъ и предвидѣть. Поминутно ошибешься во всѣхъ разсчетахъ и предположеніяхъ. Суди по всѣмъ обыкновеннымъ вѣроятностямъ, по всѣмъ общимъ даннымъ, ожидаешь одного—смотришь: на дѣлѣ выходитъ совершенно другое. Точно капризная рѣка, которая безсознательно шаля и вѣтрено играя, то и дѣло мѣняетъ свое русло, и вдругъ нежданно-негаданно оставляетъ голыми мѣста, вчера еще покрытыя глубокими волнами, чтобы затопить пышныя пажити, богатые всходы. Разсматриваешь карту, изучаешь глубокіе мѣста, намѣчаешь мели — все напрасно; дѣйствительность обманетъ всѣ ожиданія, сдѣлаетъ напрасными всѣ надежды. Въ литературѣ ли, въ искусствѣ ли, наконецъ, во всемъ что должно захватить человѣка всего, или оставить его равнодушнымъ, стать ему дорогимъ или отвратительнымъ, никогда не отгадаешь будущаго впечатлѣнія, никогда не соразмѣришь будущаго движенія. Боишься ли увидѣть людей въ излишнемъ одушевленіи, въ крайности восторга, они поразятъ тебя убійственною холодностью и апатичностью; воображаешь ли, что они окажутся равнодушными, ледяными, они удивятъ тебя изліяніемъ пламеннаго жара: думаешь ли, что найдешь въ недовольныхъ, непримиренно-затроганныхъ, [illegible] за воспѣтую толпу, не находишь предѣловъ радости и счастью своему. [illegible] звуках, выраженіи, понятіи [illegible] страшной, [illegible] происходитъ внутри этой [illegible] душевной пышны! Послѣ [illegible] и [illegible] — и потомъ за [illegible] безсильный [illegible] [illegible] [illegible]

новымъ и его благороднымъ негодованіемъ, ужъ не черезъ-чуръ ли вы ослѣплены его гражданскимъ подвигомъ? Знаете ли вы хорошенько то дѣло, о которомъ здѣсь рѣчь идетъ? Видали ли вы когда-нибудь сами статью про коробочку, рисунки съ коробочки, на которые теперь съ упрекомъ указуетъ намъ перстъ г. Филимонова? Знаете ли, что на самомъ то дѣлѣ все это такія вещи, которыя не вспоминать надо, а забыть скорѣе со стыдомъ? Знаете ли, что рисунки фаворита г. Филимонова не рисунки, а карикатура на рисунки, что ихъ дѣлалъ кажется маленькій ребенокъ, которому впервые попался карандашъ въ руки, и который въ первомъ классѣ напуталъ какую-то дичь съ оригинала; знаете ли, что статья того же фаворита г. Филимонова (если только можно называть статьею соединеніе нѣсколькихъ безсвязныхъ строкъ) еще болѣе младенческаго свойства и до того ничтожна и слаба, что ее забраковалъ бы даже гимназистъ изъ маленькихъ классовъ?“

Знаю, знаю, все видѣлъ и все читалъ, отвѣчаю я неумѣстному возражателю, но позвольте и мнѣ спросить, съ чего это вы взяли, что г. Филимонову или кому бы то ни было есть дѣло до совершенствъ или недостатковъ изданія о коробочкѣ? Дѣло совсѣмъ не въ нихъ состоитъ. Ну, пусть вы правы, пусть рисунки Тромонина никуда не годятся, пусть въ нихъ нѣтъ, въ самомъ дѣлѣ, ни одной черты не то что ужъ вѣрной, а складной, пусть они представляютъ старую нашу коробочку совершенно на-выворотъ: ну, такъ чтожъ? За то они въ Москвѣ дѣланы. Ну, пусть текстъ плохъ, ничтоженъ, безтолковъ — чтожъ изъ этого? За то и онъ тоже изъ Москвы происходитъ. А это развѣ бездѣлица? Москва сердце Россіи. Москва камеръ-тонъ всякаго нашего разумѣнія и пониманія. Что въ ней родилось и сдѣлалось, то не можетъ для насъ не годиться. Значитъ, что̀ нарисовалъ и написалъ *протежé* г. Филимонова, то и свято, то̀ и носить намъ на благодарномъ сердцѣ; значитъ, не объ чемъ болѣе и толковать; значитъ, намъ остается только одно: другъ друга обнимемъ и всѣ вкупѣ возгласимъ:

Ученому г. Тромонину—слава! Мужественному г. Филимонову — слава! Благодатной московской коробочкѣ — слава! Особливо и всего болѣе коробочкѣ! Да, не понапрасну просуществовала она на свѣтѣ. Не будь ея, ничего хорошаго мы бы не увидѣли и не услышали. А теперь она послужила для великаго дѣла: она, никто какъ она, была первою и единственною причиною того, что суровый, холодный, строгій ученый вдругъ возгорѣлся огнемъ поэта, благородства, гнѣва, гражданскаго мужества, и съ самоотверженіемъ выступилъ на трудную стезю ученія своихъ соотечественниковъ истинѣ, правосудію и великодушному негодованію. Первый шагъ сдѣланъ. Подождемъ слѣдующихъ — должно быть, будутъ хороши!

(„*Спб. Вѣдом.*“ *25 окт. 1863 г. № 237, съ подписью: В—ъ*).

Подарокъ Европѣ.

Въ предисловіи къ одной недавно вышедшей въ Петербургѣ книги, сказано: „Все равно, великолѣпны они или просты, древни или новы, памятники русскаго искусства примѣчательны тѣмъ, что принадлежатъ народу, сложившемуся свободно и оригинально. Если смотрѣть на нихъ съ этой точки зрѣнія, они заслуживаютъ серьезнаго вниманія иностранцевъ: эти послѣдніе имѣли до сихъ поръ лишь самое поверхностное и часто ложное понятіе о произведеніяхъ русскаго искусства. Желая пособить этому злу и будучи проникнуты уваженіемъ къ созданіямъ нашихъ предковъ, мы сочли полезнымъ издать въ свѣтъ нѣсколько замѣтокъ о древней архитектурѣ нашего отечества и переданныхъ намъ его въ наслѣдство памятникахъ. Изученіе искусствъ и наука имѣютъ общій интересъ для всѣхъ народовъ; поэтому, мы можетъ быть заслужимъ благодарность за попытку дать иностранцамъ точное понятіе о русскомъ искусствѣ... Изученіе древнихъ, и особливо архитектурныхъ памятниковъ особенно важно тѣмъ, что даетъ каждому любознательному человѣку вѣрное средство опредѣлить постепенное развитіе цивилизаціи у прежнихъ поколѣній“.

Такія слова прозвучатъ, безъ сомнѣнія, самою пріятною музыкой во всѣхъ нашихъ сердцахъ. Всякому теперь извѣстно (особливо послѣ всего написаннаго за послѣдніе года), что насъ за границей не знаютъ, не понимаютъ и, то умышленно, то безсознательно, упрекаютъ въ совершенномъ равнодушіи къ своему прошедшему, въ полномъ незнаніи его; объ этомъ прошедшемъ вслѣдствіе того существуютъ свѣдѣнія самыя поверхностныя или ложныя. Что же для нашего самолюбія можетъ быть пріятнѣе извѣстія, что прежнему злу пришелъ конецъ, что наступаетъ напослѣдокъ новая эпоха, гдѣ насъ узнаютъ и оцѣнятъ со всею точностью, что вытѣснится изъ всѣхъ умовъ то ложное понятіе, которое до сихъ поръ имѣли о насъ, нашей цивилизаціи и искусствѣ? Задача великолѣпная! Нельзя не благоговѣть передъ нею, нельзя безъ радостнаго и горделиваго чувства помышлять о томъ человѣкѣ, который ее предпринялъ.

Кто же онъ, этотъ нашъ адвокатъ, рѣшившійся поправить наши недочеты передъ Европой, этотъ добрый волшебникъ, чьими руками совершится теперь чудная перемѣна декорацій? Кто онъ, чье имя надо теперь включить въ календарь (въ послѣднее время столь счастливо увеличивающійся) истинныхъ заступниковъ земли русской? Этотъ человѣкъ—нѣкто *Але-*

ранъ Кипріанова, явно, какъ оказывается изъ заглавія его сочиненія, не безчиновное и принадлежащее къ разнымъ ученымъ обществамъ „de Russie et de l'étranger". Что же касается подвига его на пользу Россіи и Европы, то онъ совершенъ на страницахъ книги, напечатанной на французскомъ языкѣ подъ заглавіемъ: *Histoire pittoresque de l'architecture en Russie* (Живописная исторія русской архитектуры). Кажется, однихъ уже и этихъ данныхъ достаточно для того, чтобы овладѣть всѣми симпатіями и довѣрчивостью читателя.

Собственно говоря, намъ, русскимъ, ничего было знакомить слишкомъ большаго знакомства съ новою книгою: не для насъ она назначена, не на нашемъ даже языкѣ писана—она ничто иное, какъ дорогой гостинецъ остальной Европѣ; Европа, значитъ, и оцѣнитъ всѣ ея совершенства. Наше дѣло—одна только благодарность. Однако же всетаки любопытно иногда узнать, какого пащитника намъ судьба даетъ, интересно иной разъ посмотрѣть, что за помощь намъ вдругъ съ неба свалилась. Опять же и то: хотя эта книга и не для насъ написана, а всетаки можетъ быть и намъ, русскимъ, есть чему тамъ поучиться.

И такъ, раскрываемъ книгу г. Кипріянова.

Раскрываемъ, и черезъ нѣсколько минутъ убѣждаемся, что эта книга не только подарокъ, но еще подарокъ съ сюрпризами. Дѣйствительно, что ни шагъ, то новость въ ней и новость такого сорта, что сбиваетъ съ толку всѣ наши прежнія понятія, не только объ отечественномъ, но о какомъ бы то ни было искусствѣ.

Заглавіе говоритъ: *Живописная исторія*. Гмъ! Живописная исторія! Что это такое значитъ? Перебираемъ весь текстъ, просматриваемъ всѣ картинки—живописнаго ничего тутъ нѣтъ. Зачѣмъ же это прилагательное: живописная? Не знаемъ! Да нѣтъ, какъ же это, отвѣтитъ авторъ: а картинки-то чтожъ! При книгѣ есть картинки, значитъ исторія живописная. Удивительно, удивительно! думаемъ мы про себя: сколько мы до сихъ поръ видали и медицинскихъ, и артиллерійскихъ, и всякихъ другихъ книгъ съ картинками, и все таки не знали, что онѣ живописныя! Вѣкъ живи, вѣкъ учись. Однако все же любопытно было бы знать, какъ называть ту исторію архитектуры, которая выйдетъ безъ рисунковъ. Мы еще объ этомъ не слыхали.

Теперь взглянемъ на рисунки нашей книги. Нельзя на нихъ не остановиться, авторъ въ предисловіи много обѣщаетъ, зачѣмъ они помѣщены у него въ книгѣ. Это есть для того, чтобъ придать больше достоинства и тѣсно ознакомить съ нашими памятниками. Но, эта книга для насъ тоже не изъ послѣднихъ книгъ объ архитектурѣ вышедшихъ, для иностранца. Хорошимъ это у насъ на глазѣ за[illegible] что [illegible] картинокъ [illegible]

[illegible] нѣкоторыхъ [illegible] и [illegible] [illegible] [illegible]

встрѣчаемъ такой текстъ: „такая-то церковь, построенная въ такомъ-то вѣкѣ, сдѣлана изъ большихъ тесаныхъ камней; прекрасная сохранность всѣхъ частей свидѣтельствуетъ о крѣпости матерьяловъ"; или: „такая-то церковь принадлежитъ къ византійскому стилю, ея стѣны обложены бѣлымъ камнемъ, закругленнымъ по угламъ, связи въ стѣнахъ деревянныя"; или: „такая-то церковь, по своей древности и прекраснымъ формамъ, есть одинъ изъ примѣчательнѣйшихъ памятниковъ древней русской архитектуры", и т. д. Вотъ и все. Правда, читателю предстоитъ опасность просто ничего не узнать о множествѣ памятниковъ, потому что, не смотря на лаконичность текста, рисунковъ этихъ памятниковъ нѣтъ, а такія описанія, какъ приведенныя, едва ли не равняются нулю; но это ничего не значитъ: у иностранцевъ непремѣнно должно быть много воображенія, а съ нимъ уже до всего можно добраться. Въ этомъ отношеніи, имъ, конечно, всего болѣе чести принесутъ тѣ мѣста книги, гдѣ говорится о сходствѣ извѣстной церкви съ какою-нибудь другою, а между тѣмъ нѣтъ въ книгѣ ни описанія, ни рисунковъ и той и другой церкви. Такъ, напримѣръ, у г. Кипріянова сказано, что Троицкая церковь Кіево-Печерскаго монастыря очень была похожа на Благовѣщенскую надъ Золотыми воротами въ Кіевѣ, что Архангельскій соборъ въ Москвѣ похожъ на церкви Аѳонской горы и на Керченскую церковь, наконецъ, что всѣ деревянныя церкви древней Руси похожи были на церкви св. Иліи и св. Николая въ Кіевѣ и т. д., но кромѣ названія всѣхъ этихъ церквей мы о нихъ ничего не находимъ въ книгѣ. Слѣдовательно, иностранцамъ придется соорудить собственною фантазіею не только тѣ церкви, про которыя говоритъ текстъ, но и тѣ, съ которыми онъ ихъ сравниваетъ. За такія экзерциціи воображенія иностранцы, конечно, останутся какъ нельзя болѣе благодарны г. Кипріянову. Когда же прочіе европейскіе писатели доставляютъ публикѣ такія блестящія оказіи для проявленія всѣхъ скрытыхъ ея способностей?

Но есть въ сочиненіи нашегоавтора одинъ пунктъ, который достопримѣчательнѣе всего, что мы до сихъ поръ приводили. Г. Кипріяновъ открылъ, что для болѣе точнаго знакомства иностранцевъ съ нашими памятниками, всего полезнѣе замѣнять ихъ однимъ другимъ. Положимъ, что г. Кипріянову нужно говорить о древнѣйшихъ зданіяхъ Кіева, о Десятинной церкви, о соборахъ Кіево-Печерскомъ, Софійскомъ, Златоверхо-Михайловскомъ и т. д. Этихъ зданій въ прежнемъ ихъ видѣ болѣе нѣтъ. Что дѣлать? не пропустить же ихъ такъ: вотъ г. Кипріяновъ даетъ и рисунки тѣхъ зданій, которыя теперь существуютъ на мѣстѣ прежнихъ церквей. Найдутся люди, которые не почувствуютъ всю пикантность новооткрытаго способа, останутся имъ недовольны! „Что это такое, скажутъ они, намъ нужны постройки XI, XII вѣка, а вы намъ даете церкви, выстроенныя въ XVII, XVIII и даже XIX вѣкѣ! Какое намъ до нихъ дѣло, намъ ихъ не нужно! И опять, что за удивительная манера, въ образецъ московскихъ дворцовъ XV вѣка представлять намъ Грановитую Палату, подъ рисункомъ которой вы же сами подписываете „construite en 1840", а въ примѣръ болгарскихъ домовъ XVI вѣка давать намъ фасадъ дома Романовыхъ, заново отстроеннаго нѣсколько лѣтъ тому назадъ! Что это за книга, что это за авторъ!" Но мы тщательно заткнемъ уши отъ такихъ пустыхъ привязокъ, мы слишкомъ убѣждены, что нѣтъ другаго средства, кромѣ такого, чтобы ознакомиться съ древностями; мы слишкомъ убѣждены, что г. Кипріяновъ уже знаетъ, какъ надо обращаться съ Европой, когда ее учишь русскому искусству.

Въ нѣкоторыхъ случаяхъ отличительною чертою г. Кипріянова является особенный патріотизмъ, который долженъ снискать ему благодарность всѣхъ нашихъ соотечественниковъ. Мы всѣ, русскіе, знаемъ, а если не знаемъ, то по крайней мѣрѣ подозрѣваемъ, что нѣтъ у насъ древнихъ архитектурныхъ памятниковъ, которые дошли бы до насъ въ томъ самомъ видѣ, какъ они были въ древнее время: въ теченіе столѣтій ихъ до такой степени перестроивали, передѣлывали, перекраивали или обстраивали новыми частями, однимъ словомъ коверкали, что теперь они не больше какъ тѣнь прежняго, пестрая смѣсь лоскутьевъ, сшитыхъ вмѣстѣ въ разныя столѣтія. Просвѣтитель Европы, г. Кипріяновъ, все это вѣроятно очень хорошо знаетъ, но никогда онъ этого не скажетъ заграничной своей публикѣ, онъ ни за что не признается въ такомъ постыдномъ для насъ фактѣ. Лѣтописи или другіе документы указываютъ годъ, когда построенъ тотъ или другой памятникъ, онъ и самъ есть на лицо—что же еще нужно? Г. Кипріяновъ не о чемъ больше не задумывается и, вслѣдъ за нимъ, всякій иностранецъ образцами архитектуры XI и XII вѣка будетъ на вѣки вѣковъ считать то же, что и онъ. Напримѣръ, нынѣшній Софійскій соборъ въ Новгородѣ, или нынѣшній Преображенскій соборъ въ Переяславлѣ Залѣсскомъ—вѣдь въ лѣтописяхъ именно сказано, что они тогда построены, а легкомысленному иностранцу и въ голову никогда не придетъ, что съ этими соборами въ теченіе 800 или 700 лѣтъ могло происходить столько перемѣнъ, что отъ прежняго не осталось и седьмой воды на киселѣ. Что же можетъ быть лучше: иностранцы останутся довольны, а русская честь спасена! Еще бы иностранцу не повѣрить тому, что̀ сказано у Кипріянова, когда въ предисловіи онъ именно увѣряетъ, что представилъ изображенія лишь тѣхъ древнихъ построекъ, которыя всего лучше вынесли разрушительное дѣйствіе времени и что по этой причинѣ у него въ сочиненіи почти ни слова не будетъ сказано объ архитектурныхъ древностяхъ Новгорода, Владиміра и Пскова.

Намъ сначала становится очень жаль этихъ послѣднихъ памятниковъ: во-первыхъ, они чрезвычайно многочисленны, а во-вторыхъ, именно здѣсь уцѣлѣло большинство самыхъ любопытныхъ и характеристическихъ формъ нашего искусства. Но, по здравомъ размышленіи, мы скоро убѣждаемся, что все это пустяки, и прежде всего надо спасать честь отечества.

Разъ ступивши на настоящую точку зрѣнія, и какъ будто бы перемигнувшись съ авторомъ, мы уже

болѣе ни разу не спотыкнемся, не выдадимъ ни за что нашего общаго секрета и будемъ твердо отстаивать передъ иностранцами все, что̀ по ходу дѣла будетъ для насъ полезно. Такъ, напримѣръ заѣзжій французъ-рисовальщикъ Демидовскаго альбома (Voyage pittoresque et archéologique en Russie) написалъ подъ однимъ своимъ рисункомъ, что тутъ представлена деревянная церковь близъ Ростова, по преданію относимая къ XIII вѣку. Гдѣ онъ взялъ это преданіе, отъ кого его слышалъ—неизвѣстно, мы же всѣ твердо убѣждены, но тутъ и помину нѣтъ о XIII вѣкѣ, а есть церковь, явившаяся лѣтъ 400 позже. Но г. Кипріяновъ для чести отечества перерисовываетъ эту церковь у себя въ книгѣ и прямо объявляетъ, что она построена ни въ какое другое время, какъ въ XIII столѣтіи. Мы и усомъ не поведемъ. Случилось г. Снегиреву въ своихъ *Памятникахъ московской древности* сказать ни съ того, ни съ сего, что разноцвѣтный мраморный полъ Благовѣщенскаго собора взятъ изъ Ростова или Суздаля, а туда „привезенъ по преданію, изъ Константинополя“, и г. Кипріяновъ съ восхищеніемъ повторяетъ эти пустяки, да еще прибавляетъ, что извѣстіе идетъ отъ Карамзина; конечно, мы всѣ очень хорошо знаемъ, что это чистая клевета, что у Карамзина ничего подобнаго нѣтъ, уже и потому, что нигдѣ въ лѣтописяхъ ни про какой полъ въ Ростовѣ не говорено, а про Суздаль только и сказано, что полъ въ тамошнемъ соборѣ мощенъ былъ „краснымъ разноличнымъ мраморомъ“, но вѣдь такое извѣстіе намъ очень полезно. Какъ это хорошо будетъ объявить иностранцамъ: а вотъ у насъ въ Москвѣ есть полъ изъ Константинополя! Вотъ мы опять-таки и киваемъ одобрительно головой. Послѣ того, и Кипріяновъ можетъ распоряжаться съ любымъ періодомъ русской архитектуры, или со всѣми ими вмѣстѣ, какъ ему вздумается, можетъ сказать о кіевскихъ памятникахъ какую-нибудь пару болѣе или менѣе безсвязныхъ словъ, а о псковскихъ, новгородскихъ, суздальскихъ, ростовскихъ, владимірскихъ и множествѣ другихъ, не сказать даже и того, пропустивъ ихъ всѣ гуртомъ; можетъ о московскихъ памятникахъ сообщать какую угодно путаницу и чепуху, основываясь на нѣсколькихъ совершенно безъ всякой связи и послѣдовательности, совершенно на удачу, вырванныхъ откуда-то для примѣра постройкахъ—все это уже будетъ намъ ни по чемъ. Мало того, мы постоянно будемъ только апплодировать г. Кипріянову, потому что у насъ въ головѣ слишкомъ сильно засѣло представленіе о томъ, что у нашего автора вездѣ особый планъ и намѣреніе, дьявольски хитрый педагогическій пріемъ для обученія иностранцевъ русской архитектурѣ. Пусть г. Кипріяновъ, со словъ г. Снегирева, не имѣющаго ни малѣйшаго понятія объ искусствѣ, толкуетъ о такихъ сліяніяхъ архитектурныхъ стилей, о которыхъ, до сихъ поръ, еще и на свѣтѣ не слыхано, пусть онъ разсказываетъ, напримѣръ, что Потѣшный дворецъ есть „смѣсь стилей нѣмецко-готическаго, мавританскаго, византійскаго, ренесанса и рококо“ (при чемъ кстати будетъ замѣтить, что стиль рококо былъ на свѣтѣ цѣлымъ столѣтіемъ позже построенія Потѣшнаго дворца); что церковь Василія Блаженнаго есть „смѣлое соединеніе стиля византійскаго и индѣйскаго“; что церковь Рождества Богородицы въ Путникахъ заключаетъ въ себѣ заразъ стили русскій, византійскій и ломбардскій—пусть онъ провозглашаетъ все это и тысячу другихъ забавныхъ нелѣпицъ, пусть онъ представляетъ цѣлую тьму образчиковъ подобнаго же незнанія и невѣжества, мы ни на чемъ не остановимся, ничему не удивимся. Мы во всеуслышаніе будемъ отстаивать г. Кипріянова, и тогда, когда онъ серьозно увѣряетъ, что лубочная картинка *мыши кота погребаютъ* свидѣтельствуетъ „о добротѣ русскаго народа, который послѣ смерти своего врага забываетъ всю свою ненависть къ нему“; и тогда, когда онъ преважно разсказываетъ, что слова *фряги*, *фряжскій* происходятъ отъ слова фря, чѣмъ наши предки обозначали людей горделивыхъ, высокомѣрныхъ, и, слѣдовательно, въ особенности иностранцевъ; и тогда, когда онъ объявляетъ, что древнее слово *ропата* или *ропать*, (храмъ, церковь), происходитъ отъ *ропотъ* или *роптать;* и тогда, когда онъ говоритъ, что голосники (заложенные въ стѣнахъ сосуды, назначенные для усиленія и улучшенія звука въ древнихъ церквахъ) появились у насъ въ XVII вѣкѣ, или когда онъ воображаетъ, что древнѣйшій планъ Москвы есть именно тотъ, который онъ взялъ изъ русской Библіи 1663 года; наконецъ, даже и тогда, когда онъ переводитъ *Василій Блаженный—Basile le Bienheureux.* Мы очень хорошо знаемъ, что все это не такъ, что все это ложно или навыворотъ; но будемъ знать это секретно, про себя. Какъ же намъ признаться передъ иностранцами, что въ нашей лубочной картинкѣ вовсе не выражается какое-то тупоумное добродушіе, а какъ разъ именно радость угнетенныхъ послѣ смерти угнетателя; что наши предки очень наклонны были коверкать чужестранныя слова, и передѣлали на свой ладъ *фряги* и *фряжскій* изъ *франки* и *франкскій*; что никогда не приходило нашимъ предкамъ въ голову, будто иновѣрцы или хотя бы даже самые язычники ходятъ въ церковь или храмъ свой для того, чтобы тамъ *роптать*, а не молиться; что мы осмѣлились, ни у кого не спросившись, завести у себя голосники съ самаго древняго времени, можетъ быть съ XI вѣка и раньше, что планы Москвы есть со временъ XVI вѣка еще; наконецъ что прилагательное *блаженный* означаетъ въ древнемъ нашемъ употребленіи не состояніе *счастія*, а состояніе *юродивости* (такъ, напримѣръ, въ жизнеописаніи Василія Блаженнаго именно сказано: „проживе 88 лѣтъ, изъ нихъ же благоуродствова 72 года?“) Какъ намъ признаться передъ иностранцами во всей сущей правдѣ?

Нѣтъ, мы никогда не признаемся, но будемъ твердо убѣждены, и никто не вырветъ у насъ этого кровнаго, дорогаго убѣжденія, составляющаго нашу гордость—что пусть только иностранцы читаютъ и заучиваютъ книгу г. Кипріянова, и скоро Европа наполнится такими свѣдѣніями о русской архитектурѣ и древности, съ которыми ничего сравнить нельзя. Новое сочиненіе разомъ поставитъ насъ на необык-

новенную высоту, во мнѣніи иностранцевъ, и, восхищаясь всѣми чудными фактами, которые они вдругъ узнаютъ изъ „*Живописной исторіи*“, этого дорогаго и неожиданнаго русскаго гостинца, они крѣпко позавидуютъ намъ. Еще бы не завидовать, когда у насъ есть уже и теперь такіе авторы, какъ г. Кипріяновъ! Что же будетъ дальше-то еще?

(„*Спб. Вѣд.*“, *22 іюля 1864, № 162, съ подписью: В—ъ*).

Разборъ рукописнаго сочиненія г. Ровинскаго „Русскіе граверы и ихъ произведенія съ 1564 года до основанія Академіи Художествъ“ (1864).

Представленное нынѣ [1]) г. Ровинскимъ на соисканіе Уваровской преміи сочиненіе о русской гравюрѣ не имѣетъ ничего общаго съ сочиненіемъ его о томъ же предметѣ, которое шесть лѣтъ тому назадъ было разсматриваемо Академіею и удостоилось, на основаніи дополненія къ Положенію о наградахъ графа Уварова, лишь почетнаго отзыва. Начиная уже съ самаго заглавія, указывающаго на несравненно болѣе расширенную программу, все въ новомъ сочиненіи является инымъ. Прежнее изслѣдованіе, носившее названіе „*Обозрѣніе русскаго гравированія на металлѣ и на деревѣ съ 1564 до 1725 года*“, останавливалось на первой четверти XVIII-го столѣтія; новое же сочиненіе, озаглавленное авторомъ такъ: „*Русскіе граверы и ихъ произведенія съ 1564 года до основанія Академіи Художествъ*“, беретъ себѣ задачею періодъ времени гораздо болѣе продолжительный, ибо идетъ далѣе второй четверти прошлаго вѣка, и именно до 1764 года, и сверхъ того не начинается, какъ прежнее, съ первой русской гравюры, т. е. съ гравюры св. Луки Московскаго Апостола 1564 г., но восходитъ до послѣднихъ годовъ XV-го столѣтія, когда появились, въ Краковѣ, первыя книги на церковно-славянскомъ языкѣ, съ первыми произведеніями славянскаго ксилографическаго искусства. Одно уже это расширеніе рамки изслѣдованія въ ту и другую сторону даетъ сочиненію г. Ровинскаго совершенно новое значеніе и характеръ, потому что одинаково немыслимо и такое историческое изложеніе начала русской гравюры, которое было бы удовлетворительно безъ указанія предшествовавшихъ ея стадіумовъ у соплеменныхъ Славянскихъ народовъ, равно и изложеніе всего вообще перваго періода нашей гравюры, которое могло бы быть удовлетворительно безъ доведенія этого изложенія вплоть до самаго основанія Академіи Художествъ, когда для всего русскаго искусства, и въ особенности для гравюры, наступила эпоха рѣшительнаго перелома и послѣдовалъ окончательный разрывъ съ прежнимъ временемъ. Но, кромѣ всего этого, самый составъ новаго труда до того разнится отъ прежняго, что не можетъ идти съ нимъ ни въ какое сравненіе.

Во-первыхъ, нѣтъ въ немъ болѣе той крайней неполноты, которая составляла отличительный признакъ и главный недостатокъ прежняго сочиненія. Принявъ во вниманіе указанія, сообщенныя ему Академіею Наукъ, авторъ воспользовался всѣмъ тѣмъ матеріаломъ для исторіи русской гравюры, которымъ обладаютъ многочисленныя и богатѣйшія наши коллекціи въ Петербургѣ и Москвѣ, и притомъ съ такою тщательностью, что содержаніе новаго труда превосходитъ содержаніе прежняго по малой мѣрѣ *въ четыре или пять разъ*. Авторъ пользовался драгоцѣнными собраніями старопечатныхъ книгъ, книгъ Петровскаго времени и эстамповъ отдѣльными листами, находящимися въ С.-Петербургской Публичной Библіотекѣ, въ Московскомъ Публичномъ Музеѣ, въ Академіи Наукъ, въ Московскомъ Университетѣ, въ Генеральномъ Штабѣ, въ Эрмитажѣ, въ Академіи Художествъ, въ частныхъ собраніяхъ кн. Бѣлосельской, гг. Власова, Безсонова, Большакова, Лихачева и др., наконецъ въ богатой собственной коллекціи. Такимъ образомъ онъ получилъ возможность сообщить полныя свѣдѣнія о всѣхъ рѣшительно школахъ, представлявшихъ произведенія ксилографическаго искусства въ теченіе избраннаго имъ періода, и всѣхъ художникахъ, являвшихся представителями этихъ школъ. Если же къ этому перечню коллекцій, разсмотрѣнныхъ и изученныхъ г. Ровинскимъ, прибавить, что онъ исчерпалъ тамъ съ полнѣйшею добросовѣстностью то, что могло служить матеріаломъ для исторіи русской гравюры и что онъ равномѣрно пользовался всѣми рукописными и печатными источниками, которые могли быть ему полезны, то легко получить понятіе о той полнотѣ и удовлетворительности, которою отличается, со стороны состава своего, новое сочиненіе. Особенно важнымъ источникомъ историческихъ свѣдѣній о русской гравюрѣ Петровскаго и послѣ-Петровскаго времени служили автору рукописныя извѣстія о Шхонебекѣ и его школѣ, находящіяся въ бумагахъ академика Гамеля (въ Академіи Наукъ), извѣстія о художествахъ въ Россіи Штелина, принадлежащія самому г. Ровинскому, а также и другія бумаги и извѣстія, находящіяся въ архивахъ Академіи Наукъ. Извѣстное сочиненіе г. Пекарскаго (Наука и литература въ Россіи при Петрѣ Великомъ), всѣ до сихъ поръ изданные каталоги старопечатныхъ русскихъ книгъ, нѣкоторыя извѣстныя иностранныя сочиненія (Пассавана, Наглера, Базана и т. д.), наконецъ разборъ прежняго сочиненія, напечатанный Академіею въ

[1]) Разборъ этотъ былъ написанъ авторомъ по приглашенію Императорской Академіи Наукъ. *Ред.*

краткая, но вѣрная, сравнительная ихъ характеристика. Затѣмъ слѣдуютъ граверы Шхонебекъ и Пикартъ, вывезенные Петромъ I изъ-заграницы и образовавшіе цѣлую школу Петровскаго времени, рѣзко отличную отъ другихъ и по сюжетамъ и по работѣ (Зубовы, П. Вунинъ, Томиловъ, Тепчегорскій и др.), потомъ школа Вортманна, послѣ нея школа Шмидта, наконецъ Чемесовъ и нѣкоторые другіе отдѣльные граверы, предшествовавшіе художникамъ, вышедшимъ изъ новообразованной въ 1764 году Академіи Художествъ. Всѣ эти школы и художники охарактеризованы настолько, что читатель получаетъ удовлетворительное понятіе о разницахъ и значеніи ихъ. Наконецъ все завершается, какъ и въ предыдущемъ очеркѣ, вѣрною и мѣткою характеристикою рускаго гравированія на мѣди за все время отъ средины XVII и до средины XVIII в.

Словарь граверовъ соединяетъ въ себѣ, въ алфавитномъ порядкѣ, перечисленіе русскихъ граверовъ на деревѣ и на мѣди за всю эпоху отъ 1564-го по 1764-й годъ, при чемъ слиты вмѣстѣ (какъ и слѣдуетъ) граверы обоихъ родовъ. Сюда вошли, правда, только тѣ изъ числа граверовъ, которые обозначали свои произведенія или полнымъ своимъ именемъ, или монограммою; но такъ какъ при этомъ по необходимости не могъ войти въ составъ словаря весь многочисленный классъ граверовъ безъименныхъ, которые однако же играютъ въ исторіи нашей гравюры чрезвычайно важную роль (какъ о томъ было уже говорено въ академическомъ разборѣ 1858 г.), то авторъ, сознавая ту неполноту, которая чрезъ такое опущеніе могла бы произойти при изученіи русской гравюры, заявляетъ, въ примѣчаніи 26-мъ своей первой главы, что онъ намѣренъ въ скоромъ времени „представить описаніе всѣхъ гравюръ, находящихся при славянскихъ книгахъ, изданныхъ въ Россіи и за границею (по типографіямъ), съ общимъ сравнительнымъ указателемъ по предметамъ, по образцу энциклопедіи аббата Зани". Безъ сомнѣнія, такое описаніе будетъ лучшимъ дополненіемъ и заключеніемъ къ нынѣшнему труду г. Ровинскаго; что же касается до словаря, вошедшаго въ составъ нынѣшняго труда, то онъ вполнѣ заслуживаетъ всякаго одобренія. Кромѣ нѣкоторыхъ недостатковъ, впрочемъ неимѣющихъ особенной значительности (и о которыхъ говорено будетъ ниже), словарь представляетъ соединеніе весьма полныхъ свѣдѣній, извлеченныхъ изъ имѣющихся на лицо матеріаловъ. При имени каждаго гравера показано время, когда онъ жилъ, родъ гравюры, которою онъ занимался, и затѣмъ слѣдуетъ исчисленіе его произведеній, съ указаніемъ, что они находятся въ такой-то книгѣ или изданіи, или же появились отдѣльными листами. О самыхъ рѣдчайшихъ изъ нихъ числа сказано, гдѣ именно онѣ хранятся, въ той или другой общественной или частной коллекціи; наконецъ, размѣры каждаго отдѣльнаго эстампа обозначены французскими дюймами и линіями. Но кромѣ общей удовлетворительности всѣхъ статей словаря, необходимо указать на то, что нѣкоторыя статьи, какъ напримѣръ: Вортманъ, Алексѣй Зубовъ, Иванъ Зубовъ, Пикартъ, Иванъ Соколовъ, Тепчегорскій, Трухменскій, Тарасевичъ, Щирскій, Штенглинъ, Шхонебекъ, Чемесовъ, и нѣкоторыя другія, обработаны съ такою подробностью и съ такимъ изобиліемъ свѣдѣній, даже чисто біографическихъ, что будутъ удовлетворительны и для историка, и для критика, и для любителя эстамповъ.

Указавъ такимъ образомъ на составъ, планъ и способъ разработки представленнаго г. Ровинскимъ сочиненія, и обративъ вниманіе Академіи на всѣ тѣ качества, которыя дѣлаютъ его явленіемъ весьма примѣчательнымъ въ ряду столько еще немногочисленныхъ нашихъ отечественныхъ сочиненій объ искусствахъ, необходимо высказать здѣсь и замѣтки о нѣкоторыхъ недостаткахъ этого изслѣдованія. Недостатки эти заключаются лишь въ неполнотѣ иныхъ отдѣльныхъ частей, или въ неудовлетворительности и невѣрности нѣкоторыхъ подробностей, а потому легко могутъ быть исправлены или дополнены авторомъ, по предлагаемымъ здѣсь указаніямъ, при отдачѣ его сочиненія въ печать.

Въ изложеніи своемъ я буду держаться того самаго порядка, который существуетъ въ сочиненіи г. Ровинскаго, такъ какъ признаю его вполнѣ правильнымъ и раціональнымъ, и потому сначала обращусь къ очерку исторіи гравированія на деревѣ, потомъ къ очерку исторіи гравированія на мѣди, и наконецъ къ словарю.

I.

Извѣстія о гравюрахъ, рѣзанныхъ *на деревѣ* въ концѣ XV-го и началѣ XVI-го вѣка, въ разныхъ славянскихъ земляхъ, важны для насъ вовсе не потому только, что здѣсь представляются намъ факты, которые могутъ служить приличнымъ введеніемъ для исторіи русской гравюры, появившейся на свѣтъ во второй половинѣ XVI-го столѣтія. Первыя гравюры старинныхъ славянскимъ художникомъ не были для нашего искусства явленіями посторонними, чуждыми, такими наконецъ, о которыхъ, при изученіи русской гравюры, можно справляться лишь къ свѣдѣнію, для общей полноты знанія, и безъ которыхъ, пожалуй, можно обойтись. Нѣтъ, русскаго гравюра на деревѣ стоитъ въ тѣснѣйшей связи со старо-славянскою гравюрою; она ей обязана своимъ происхожденіемъ и является прямою ея наслѣднецею. Необходимо говорить о гравюрахъ краковскихъ, венціянскихъ, юго-славянскихъ, не потому только, что онѣ предшествовали русскимъ, но еще гораздо болѣе потому, что, не будь ихъ, безъ сомнѣнія не было-бы и гравюры русской, по крайней мѣрѣ той, которую мы знаемъ, или же она явилась бы въ другихъ формахъ и въ другое время. Точно такимъ образомъ, когда началась собственно-русская гравюра и стала появляться на разныхъ пунктамъ нашего отечества, факты, входящіе въ составъ ея исторіи не могутъ почитаться случайными, безсвязными: они образуютъ одну общую цѣпь, гдѣ каждое послѣдующее кольцо неразрывно соединено съ предыдущими и отъ нихъ зависитъ. Эта связь, зависимость и послѣдовательность необходимо и должны

быть разсмотрѣны и указаны въ исторіи русской гравюры. Но при подобномъ разсмотрѣніи нельзя обойтись безъ разсмотрѣнія первоначальныхъ фактовъ изъ исторіи нашего книгопечатанія: гравюра на деревѣ такъ тѣсно связана съ этимъ послѣднимъ, при первомъ своемъ появленіи на свѣтъ, у насъ, какъ и въ остальной Европѣ, что нельзя отдѣлять исторіи одного искусства отъ исторіи другаго.

Совершенно справедливо, что въ первыхъ произведеніяхъ славянской кэлкографіи почти вовсе не встрѣчается изображеній съ человѣческими фигурами и съ историческими сюжетами: но это не должно вести насъ къ тому, чтобъ обходить молчаніемъ гравюры, состоящія изъ однихъ орнаментовъ, и на первый взглядъ имѣющія интересъ совершенно второстепенный, каковы напримѣръ, герои, заставки и заглавныя литеры въ изданіяхъ краковскихъ, юго-славянскихъ и отчасти даже венеціянскихъ. Этого рода гравюры, не только въ славянскихъ земляхъ, но даже и во всей остальной Европѣ, играютъ чрезвычайно значительную роль въ первыя времена гравюры, и никакой историкъ искусства не оставляетъ ихъ безъ тщательнаго и подробнаго изученія (достаточно показать на большинство *masel* и на множество первоначальныхъ гравюръ на деревѣ, гдѣ вовсе нѣтъ фигуръ, и все ограничивается одними орнаментами). Въ исторіи-же славянской гравюры, герои, заставки и заглавныя литеры играютъ совершенно особенную, очень важную роль: долгое время мы ничего не имѣемъ кромѣ нихъ по части кэлкографіи, а между тѣмъ они служатъ очень важными документами не только для указанія, въ какомъ положеніи находилось тогда славянская гравюра, но и для объясненія ея происхожденія. Нижеслѣдующіе факты наглядными образомъ докажутъ это.

Если основываться на тѣхъ книгахъ, которыя уцѣлѣли до нашего времени, приходится считать первыми изданіями церковно-славянской печати изданія краковскія, и именно книгу, напечатанную въ Краковѣ, въ [illegible] году, Шварценбергомъ (Swarczenberk, въ Фоліи [illegible]). Дѣйствительно, мы не знаемъ ни одной книги, напечатанной ранѣе этого времени, и [illegible] напечатанныхъ въ Венеціи и остальныхъ [illegible] На первый взглядъ [illegible] церковно-славянскихъ книгъ, [illegible] заставокъ, [illegible] Но если [illegible] 1815, 130—133) мы знаемъ, что въ октябрѣ 1491 года два жителя города Кракова поручились передъ начальствомъ 1000-ю венгерскихъ злотыхъ въ томъ, что Швайпольтъ Фіоль не выѣдетъ безъ позволенія изъ города до окончанія начатаго надъ нимъ слѣдствія или дѣла (sprawa). Въ іюлѣ 1492 года Фіоль былъ выпущенъ изъ краковской тюрьмы, и при этомъ случаѣ далъ письменную присягу въ томъ, что остается вѣрнымъ сыномъ римско-католической вѣры, проклинаетъ всѣ ереси, въ которыхъ былъ обвиненъ и не будетъ мстить своимъ обвинителямъ. Бандтке объясняетъ, что, по всей вѣроятности Фіоля, подозрѣвали въ симпатіи къ гусситамъ; но безъ сомнѣнія гораздо проще и естественнѣе принять, что обвиненіе противъ него было вызвано тѣмъ, что онъ напечаталъ церковныя книги греческаго закона. Въ этомъ предположеніи подтверждаютъ какъ данныя хронологическія (напечатанныя Фіолемъ книги вышли въ свѣтъ въ 1491 г., т.-е. какъ разъ передъ его заключеніемъ), такъ и то обстоятельство, что послѣ выпуска изъ тюрьмы, онъ болѣе не печаталъ книгъ церковно-славянской печати. Но что же произошло послѣ прекращенія его дѣятельности? Кончилось ли съ нимъ вмѣстѣ и изданіе церковно-славянскихъ книгъ? Нѣтъ, оно не кончилось, но печатаніе ихъ перекинулось изъ Кракова въ Венецію. Два года послѣ того, какъ оставилъ печатаніе Фіоль, является Часословецъ, изданный въ Венеціи Андреемъ Торезанскимъ въ 1493-мъ году, и вслѣдъ за тѣмъ черногорскій монахъ Макарій печатаетъ, въ 1493 и 1495-мъ году, въ Цетиньѣ, Октоихъ и Псалтырь, шрифтомъ, который онъ получилъ изъ Венеціи (*Kukuljevic-Sakcinski, Slovnik umjetn. naposlav. Zagreb.* 1858. 233). Безъ сомнѣнія, не будь внѣшней помѣхи, въ Краковѣ были бы изданы еще и другія церковно-славянскія книги, кромѣ четырехъ извѣстныхъ. Сомнительно, чтобы преданность Фіоля православію играла тутъ большую роль: по всему кажется, что онъ былъ дѣйствительно ревностный католикъ, и если издавалъ тѣ книги, то [illegible] это не по усердію къ греческой [illegible], а изъ выгоды коммерческой. Приступая къ печатанію, Фіоль заключилъ въ 1491 году контрактъ съ [illegible] и литейщикомъ буквъ. Рудольфомъ Х[illegible]рффомъ изъ Болуховиця Балтке. 136), который [illegible] никому болѣе кромѣ Фіоля не [illegible] славянскихъ буквъ и не передавать указаній объ употребленіи ихъ. Дѣло въ томъ, что Фіоль собирался [illegible] большое количество книгъ, и, если бы онъ [illegible] типографической базы, если бы [illegible] [illegible] [illegible]

нимъ дѣло оказалось опаснымъ, коренныхъ симпатій къ этимъ изданіямъ у него не было, онъ его и бросилъ. Такимъ образомъ съ немалою достовѣрностью можно предположить, что Фёоль былъ ничто иное, какъ издатель, нанятый или приглашенный тѣми, кого дѣйствительно интересовало въ то время изданіе церковно-славянскихъ книгъ. Кто же это такіе были? Конечно, тѣ самые люди, которые послѣ отступленія Фёоля перенесли печатаніе въ Венецію. Венеція въ этомъ случаѣ послужила, точно также, какъ прежде Краковъ, лишь средствомъ для чужихъ, лежавшихъ внѣ Венеціи, цѣлей; это былъ такой городъ, въ которомъ соединялось тогда много благопріятныхъ условій для печатанія церковно-славянскихъ книгъ: въ Венеціи всегда жило много юго-славянъ, въ ней существовали уже довольно-давно хорошія типографіи, къ которымъ обращались и другіе народы кромѣ итальянцевъ (такъ напримѣръ, въ Венеціи напечатаны, въ 1483 году, глаголическій *Missale*, въ 1506 году,—Библія Гусситовъ и т. д.), наконецъ, въ венеціанскихъ же, и вообще сѣверо-итальянскихъ типографіяхъ, въ концѣ XV вѣка работали многіе югославяне (такъ напр.: Бассани—въ Кремонѣ, Матвѣй Чердо—въ Падуѣ, Юрій Далматинъ—въ Венеціи, Добричъ—въ Венеціи, Брешіи и Веронѣ, Симонъ Гара—въ Болоньи и Венеціи, Варѳоломей Копраничъ—въ Венеціи, Симонъ Пасквалиничъ—въ Спалатро. См. Словарь Кукулевича Сакцинскаго подъ этими именами [1]). Вслѣдствіе такихъ обстоятельствъ, не мудрено было и юго-славянамъ обратиться въ Венецію для печатанія ихъ церковныхъ книгъ. Но эти книги, естественнымъ образомъ, не были назначены для самой Венеціи; онѣ назначены были для вывоза въ другія мѣста, туда, гдѣ въ нихъ была большая, настоящая нужда, но гдѣ, по разнымъ причинамъ, ихъ печатать было невозможно, или по крайней мѣрѣ затруднительно. Обратимъ вниманіе на издателей и печатниковъ первыхъ венеціанскихъ книгъ, кто они были? Все—юго-славяне, и притомъ все такіе, которые, хотя и жили въ Венеціи болѣе или менѣе долгое время, но не считали ея своимъ отечествомъ, а только временнымъ, вынужденнымъ мѣстопребываніемъ [2]). Первыя церковно-славянскія книги печатаны въ Венеціи воеводою Божидаромъ Вуковичемъ, переѣхавшимъ изъ Герцеговины въ Венецію вслѣдствіе нашествія Турокъ на его отечество („обрѣщьщумися въ велицѣй и тузѣй печали въ градѣ Венетіанѣ, не могыи изыти въ отечествы своемъ, понеже видѣхъ попираемы родъ христіанскы отъ Исмаильтенъ", говоритъ онъ въ предисловіи къ Октоиху, напечатанному въ Венеціи въ 1537 году); сверхъ того, не во время жизни своей въ Венеціи вздумалъ онъ печатать церковно-славянскія книги, а гораздо раньше, еще въ отечествѣ своемъ („сіе божественное дѣло, еже желахъ отъ юности моей", говоритъ онъ въ послѣсловіи той же книги). Употребленные имъ при изданіи книгъ люди были все монахи и духовные юго-славянскихъ монастырей (монахи: Пахомій, Ѳеодоръ, Ѳеодосій, Геннадій, іеродіаконъ Моисей), лишь на время пріѣзжавшіе въ Венецію; напечатанныя на его иждивеніи книги онъ разсылалъ по церквамъ и монастырямъ юго-славянскимъ (Шафарикъ, въ обозрѣніи церк. слав. книгъ, *Wiener Jahrbücher*, 1829, стр. 9, примѣч. къ № 9). Въ предисловіи же къ Минеи 1538 г. Божидаръ именно говоритъ, что велѣлъ изготовить шрифтъ, которымъ печатана настоящая книга, для того, чтобъ въ его отечествѣ печатали имъ церковныя книги. Послѣ Божидара, сынъ его Винцентій продолжалъ дѣло своего отца, а вслѣдъ за нимъ и другіе; назначеніе же этихъ книгъ именно для югославянскихъ земель мы можемъ видѣть, между прочимъ, изъ предисловія къ Молитвослову 1561 года, гдѣ Винцентій Вуковичъ обращается сначала къ патріархамъ, архіепископамъ, епископамъ, іереямъ, монахамъ и проч. Македоніи, Сербіи, Босніи, Сиріи, а потомъ уже къ прочимъ христіанамъ, и вслѣдъ за тѣмъ проситъ, чтобъ ему присылали старыя рукописи изъ Сербіи, а онъ ихъ будетъ печатать въ Венеціи. Все это, вмѣстѣ взятое, достаточно, кажется, доказываетъ вышесказанное, а именно, что въ концѣ XV-го и въ началѣ XVI-го вѣка Венеція сдѣлалась обычною и постоянною типографіею для тѣхъ изъ числа юго-славянскихъ земель, которыя не были въ состояніи сами печатать нужныя имъ церковныя книги, или которыя хотя и сами печатали ихъ, но въ то же время находили болѣе удобнымъ или дешевымъ производить эту работу въ Венеціи. Отсюда разнеслись по юго-славянскимъ землямъ не только церковно-славянскія печатныя книги, но и шрифты (это мы знаемъ изъ историческихъ свѣдѣній, сообщаемыхъ въ нѣкоторыхъ изъ числа этихъ изданій, а также изъ сравненія шрифтовъ); въ однихъ мѣстахъ печатали венеціанскими шрифтами, въ другихъ рѣзали и отливали свои, по образцу венеціанскихъ (напр. см. изданія руянскія, милешевскія, бѣлградскія, и т. д.). Но изъ всѣхъ этихъ фактовъ, извлекаемыхъ теперь изъ уцѣлѣвшихъ книгъ, никоимъ еще образомъ не слѣдуетъ, чтобы первыя церковно-славянскія книги были напечатаны въ Краковѣ и Венеціи. Въ двухъ своихъ статьяхъ (одна въ *Wiener Jahrbücher* 1829 г. другая въ „*Часописи чешскаго музея*" 1842 г.) Шафарикъ высказалъ предположеніе, основанное на глубокомъ изученіи первыхъ церковно-

[1]) Вспомнимъ при этомъ, что блестящее развитіе ремеслъ и искусствъ въ сѣверной Италіи, въ теченіи XV-го и XVI-го вѣковъ въ значительной мѣрѣ зависѣло отъ участія юго-славянъ. Между сѣверо-итальянскими архитекторами, скульпторами, живописцами, рѣзчиками, литейщиками, золотыхъ дѣлъ мастерами и т. д. этого времени, очень многіе изъ самыхъ знаменитыхъ были югославяне, временно или постоянно проживавшіе въ Италіи, вслѣдствіе неблагопріятныхъ обстоятельствъ своего отечества. Не приводимъ здѣсь примѣровъ, потому-что они слишкомъ многочисленны. Ихъ можно легко найти въ каждой исторіи итальянскаго искусства, а также и въ Словарѣ Кукулевича Сакцинскаго.

[2]) Единственное, доселѣ извѣстное исключеніе составляетъ Часословецъ 1493-го года, напечатанный Андреемъ Торезанскимъ. Но книга эта, извѣстная только по имени, составляетъ до сихъ поръ проблему.

славянскихъ изданій, что въ настоящее время мы знаемъ далеко не всѣ эти изданія, а лишь часть ихъ, случайно уцѣлѣвшую или узнанную, и что въ этомъ отношеніи надо ожидать многихъ еще открытій въ юго-славянскихъ монастыряхъ и церквахъ на югѣ Австріи, а также въ Босніи, Сербіи, Болгаріи и Валахіи, такъ что краковскія изданія 1491 г. и венеціанское 1493 только временно, за недостаткомъ полнѣйшихъ извѣстій, могутъ почитаться первыми. Когда станешь изучать первыя церковно-славянскія изданія, нельзя не согласиться съ такимъ предположеніемъ. Много есть вѣроятія, что были изданія, печатанныя въ самихъ юго-славянскихъ земляхъ, которыя старше и венеціанскихъ, и краковскихъ. Дѣйствительно, трудно предположить, чтобы изданія цетинскія (1494 и 1495 гг.), брашовское (конца XV или начала XVI в.), и терговищское (1512 г.) были первыми, каждое въ своемъ мѣстѣ: они указываютъ уже на долгую практику, на навыкъ, умѣнье, достигнутую уже извѣстную степень изящества, а цетинскія сверхъ того—положительно два лучшія и красивѣйшія изданія изъ числа всѣхъ юго-славянскихъ книгъ. Извѣстно, сверхъ того, что черногорскій монахъ Макарій, печатавшій оба цетинскія изданія, учился своему искусству у какого-то странствующаго монаха (см. *Словарь Кукул. Сакцинскаго* подъ словомъ *Макарій*), а конечно уже этотъ монахъ былъ не католикъ, и для того, чтобъ ему успѣть научиться книгопечатанію, потомъ работать, потомъ странствовать, во время пути научить книгопечатанію Макарія, и чтобы послѣ всего этого Макарій могъ напечатать въ 1494 и 1495 годахъ свои превосходныя, конечно *не первыя* въ ряду его изданій, книги, надобно на все это положить никакъ уже не два-три года, а гораздо болѣе, по крайней мѣрѣ 5—6 лѣтъ, если не 8 или 10, и тогда первыя (намъ теперь неизвѣстныя) юго-славянскія изданія восходятъ далеко за 1491-й и 1493-й годъ—время появленія первыхъ краковскихъ и венеціанскихъ изданій, случайно уцѣлѣвшихъ до нашего времени.

Такимъ образомъ мы приходимъ къ заключенію, что изданія краковскія, венеціанскія и собственно-славянскія составляютъ одну общую группу *юго-славянскихъ изданій*, исходнымъ пунктомъ которыхъ должно считать юго-славянскія земли и инициативу юго-славянъ, а типографіи краковскую и венеціанскія—лишь чужеземными орудіями юго-славянской дѣятельности. Вмѣстѣ съ тѣмъ мы убѣждаемся, что изъ всѣхъ вообще славянскихъ племенъ, юго-славянское прежде всѣхъ другихъ почувствовало потребность въ книгопечатаніи и нераздѣльно связанной съ нимъ гравюрѣ на деревѣ, и раньше остальныхъ племенъ славянскихъ нашло нужнымъ приложить эти два новооткрытыя искусства къ печатанію своихъ богослужебныхъ книгъ. Вслѣдствіе ли отцой только набожности своей, или вслѣдствіе пониманія (по близости своей къ западной Европѣ) великаго просвѣтительнаго значенія книгопечатанія, воеводы и игумны юго-славянскихъ земель, уже въ послѣднихъ годахъ XV-го и въ первыхъ XVI-го столѣтія, не жалѣли ни трудовъ ни издержекъ для выпуска въ свѣтъ печатныхъ книгъ, и скоро, благодаря ихъ энергической дѣятельности, появляются типографіи и церковно-славянскія печатныя книги въ Черногоріи, Краковѣ, Венеціи, Сербіи, Валахіи, Седмиградскомъ княжествѣ и т. д. Но много времени прошло прежде, чѣмъ другія славянскія племена послѣдовали этому пиниѣру. Что было тому причиною—недостатокъ ли инициативы, характера, меньшій ли уровень образованія или другія условія государственной и общественной жизни—рѣшить мудрено.

Обращаясь отъ этихъ общихъ историческихъ соображеній къ гравюрамъ на деревѣ, находящимся въ первыхъ церковно-славянскихъ книгахъ, мы находимъ, что и краковскія, и венеціанскія, и собственно юго-славянскія гравюры представляютъ то-же самое единство происхожденія и характера, которое существуетъ въ тѣхъ книгахъ относительно текста и шрифта. Разсматривая и сличая заставки, заглавныя буквы этихъ изданій, мы вездѣ находимъ одинъ и тотъ же стиль, одинакое происхожденіе изъ одного источника. Разницу составляетъ лишь художественная техника, и въ этомъ отношеніи изданія юго-славянскія могутъ быть подраздѣлены на два отдѣла: изданія краковскія и собственно юго-славянскія составляютъ одинъ отдѣлъ, венеціанскія—другой.

Заставки и заглавныя буквы первоначальныхъ изданій краковскихъ и юго-славянскихъ носятъ на себѣ печать чисто-славянской національности. Здѣсь мы не встрѣчаемъ еще элементовъ иностранныхъ: сочиненіе и стиль этихъ орнаментальныхъ произведеній указываютъ на прямое и непосредственное заимствованіе ихъ изъ славяно-византійскихъ рукописей. Заставки краковскихъ *Часословца* и *Тріоди постной* представляютъ извѣстный византійскій рисунокъ, изъ пересѣкающихся круговъ; заглавныя буквы *Часословца*: Р и Т—характера византійскаго, въ *Тріоди* буквы Т и В въ стилѣ буквъ, встрѣчающихся въ рукописяхъ юго-славянскихъ (особенно сербскихъ) XV-го вѣка; въ *Тріоди Цвѣтной* однѣ буквы такія же, какъ въ Часословцѣ (В, П, Т, В, С—послѣдняя съ драконами и фигурами), другія какъ—въ *Тріоди постной* (Т, Г). Въ собственно юго-славянскихъ изданіяхъ, заставки и заглавныя буквы—непосредственное воспроизведеніе заставокъ и заглавныхъ буквъ того самаго стиля, который находимъ въ юго-славянскихъ рукописяхъ XV вѣка. Что же касается до гравюры на деревѣ этихъ буквъ и заставокъ, то постоянная грубость, совершенная неумѣлость граверной техники доказываютъ работу людей (быть можетъ самоучекъ), смѣло и безъ особливой заботы начинающихъ пробовать новооткрытое, новораспространяющееся въ сосѣдней Германіи и Италіи искусство. Если бы, въ послѣднихъ годахъ XV и въ первыхъ XVI вѣка, не сами монахи разныхъ юго-славянскихъ монастырей производили заставки и заглавныя буквы въ большинствѣ церковныхъ книгъ, отпечатанныхъ ихъ собственными руками въ стѣнахъ ихъ монастырей, то, конечно, эти гравюры были бы хоть на сколько-нибудь лучше: чтобы получать только такія мало-удовлетворительныя про-

изведенія, не стоило бы и призывать въ славянскіе монастыри мастеровъ-католиковъ. А хотя мы и знаемъ, что для краковскихъ изданій шрифтъ рѣзалъ и лилъ нѣмецъ Рудольфъ Борсдорфъ изъ Брауншвейга, но мы не можемъ принять, что непремѣнно онъ дѣлалъ и заглавныя буквы и заставки: чувствуется слишкомъ большая разница между прекраснымъ шрифтомъ (металлическимъ) и грубыми гербомъ Кракова, заставками и заглавными буквами (рѣзанными на деревѣ). Притомъ, если эти послѣднія дѣланы и Рудольфомъ Борсдорфомъ, то нѣтъ въ нихъ отличія отъ заставокъ и буквъ, находящихся въ книгахъ, печатанныхъ въ юго-славянскихъ земляхъ: вездѣ встрѣчаемъ одну и ту же грубость и малое умѣнье. Едва ли не единственное исключеніе составляютъ между юго-славянскими изданіями Октоихъ, напечатанный въ Цѣтиньѣ (въ Черногоріи) въ 1494 г. и Псалтырь, напечатанный тамъ же въ 1495 г.: здѣсь мы видимъ въ одной заставкѣ двуглаваго орла въ вѣнкѣ, который поддерживаютъ два ангела, и заглавныя буквы, внутри которыхъ представлены амуры, звѣрки, птички, плоды, цвѣты, гирлянды во вкусѣ *renaissance*, что, безъ сомнѣнія, подтверждаетъ то предположеніе объ итальянскомъ вліяніи на цетиньскія изданія, о которомъ говорено выше. Что же касается остальныхъ юго-славянскихъ изданій, куда принадлежатъ преимущественно: угровлахійское Евангеліе 1512 г., Псалтырь, напеч. въ Гораждѣ въ 1529 г., Евангеліе, напеч. въ Милешовомъ монастырѣ въ 1544 г., Евангеліе, напеч. въ Брашовѣ въ началѣ XVI в., Евангеліе напеч. въ Бѣлградѣ въ 1552 г., Евангеліе напеч. при монастырѣ Мрькшина црьковь въ 1562 и нѣк. др., то вездѣ мы видимъ узловатыя, составленныя изъ безчисленныхъ переплетающихся ремешковъ или прутиковъ, буквы и заставки, то на черномъ, то на бѣломъ фонѣ, прямо воспроизводящія тѣ самыя формы, которыя составляютъ главную основу орнаментаціи въ славяно-византійскихъ рукописяхъ той эпохи. Несмотря на различіе и взаимную отдаленность мѣстъ, гдѣ произведены эти гравюры, вездѣ мы встрѣчаемъ одно и то же: тѣ же формы, тотъ же характеръ рисунка и ту же грубость работы: степеней развитія вкуса или умѣнья почти вовсе не видно. Наконецъ, когда въ юго-славянскихъ книгахъ появляются картинки съ сюжетами изъ св. исторіи, то здѣсь повторяются тѣ же самые факты: находящіяся въ Евангеліи начала XVI в. изображенія: на одномъ листѣ Спаситель на престолѣ, а внизу евангелистъ Лука, поясной, (монограмма гравера, составленная изъ буквъ М, Ф, О, И, Ъ и друг., можетъ быть прочитана: *монахъ Филиппъ*, какъ предлагаетъ г. Ровинскій), а на другомъ евангелистъ Іоаннъ, также поясной, въ цѣтной тріоди, напеч. при монастырѣ Мрькшина црьковь въ 1566 году: Деисусъ, Распятіе, Воскресеніе и Вознесеніе, наконецъ, въ угловлахійскомъ Октоихѣ 1575 г.: Исцѣленіе слѣпаго—всѣ эти (очень грубо-исполненныя) изображенія указываютъ на повтореніе византійско-славянскихъ образцовъ изъ славянскихъ рукописей болѣе или менѣе неискусною рукою юго-славянскихъ монаховъ, безъ всякаго западнаго вліянія.

Напротивъ того, въ Венеціи гравюра на деревѣ, назначенная для украшенія книгъ церковно-славянской печати, не осталась свободною отъ вліяній итальянскихъ: итальянскій вкусъ, итальянское изящество, высокоразвитая итальянская техника скоро наложили на нихъ свою печать, и изъ этого сліянія произошли совершенно особенныя художественныя произведенія, отличающіяся такимъ характеромъ, такою физіономіею и такими качествами, которыя болѣе нигдѣ не встрѣчаются въ исторіи всего славянскаго искусства: въ нихъ соединились рисунокъ, сочиненіе, орнаментика византійско-славянскихъ миніатюръ, съ тонкостью, чистотою и мастерствомъ итальянской гравюры на деревѣ. При этомъ, венеціянско-славянскія изданія распались на *двѣ* отдѣльныя группы, значительно отличающіяся одна отъ другой. Къ *первой* принадлежатъ тѣ изъ этихъ изданій, гдѣ сюжеты картинокъ, рѣзанныхъ на деревѣ, прямо взяты изъ византійско-славянскихъ рукописей съ миніатюрами, и гдѣ всѣ подробности какъ самыхъ рисунковъ съ фигурами, такъ и орнаментовъ, прямо взяты изъ тѣхъ византійско-славянскихъ рукописей. Кромѣ общаго стиля, это въ особенности доказывается изображеніями славянскихъ святыхъ: такъ наприм., въ Минеи 1538 года мы находимъ изображенія св. Стефана, краля сербскаго, великомучениковъ Евстратія, Авксентія, Евгенія, Мардарія, и Ореста и т. д. Въ этихъ изданіяхъ одна лишь техника гравюры неоспоримо итальянская. Для примѣра должны быть поименованы слѣдующія изданія: 1) *Октоихъ* 1537 г., съ превосходными картинами, въ совершенствѣ повторяющими лучшія произведенія византійской миніатюры; 2) *Общая Минея* 1538, заключающая множество картинокъ равнаго совершенства съ предыдущими. къ чему присоединяются еще очень изящныя заглавныя буквы, красныя съ тонкими бѣлыми прожилками (подобно многимъ собственно юго-славянскимъ изданіямъ), и заставки отличнаго, нѣжнаго сочиненія и тонкой работы; 3) *Слѣдованный псалтырь* 1546, который можетъ быть признанъ *chef-d'oeuvre*'омъ, совершенно единственнымъ въ своемъ родѣ: картинокъ въ этомъ изданіи нѣтъ, но рамки вокругъ текста составлены изъ орнаментовъ какъ бы черневой работы (niello), со вставленными внутри поясными изображеніями святыхъ византійскаго характера—все вмѣстѣ такого совершенства, которому примѣры рѣдко встрѣчаются въ лѣтописяхъ европейскаго искусства; 4) *Молитвословъ* 1560 г., гдѣ все картинки заимствованы изъ Минеи 1538 года; наконецъ 5) *Слѣдованный псалтырь* 1561 г., гдѣ находятся на одной и той же страницѣ изображенія всѣхъ четырехъ евангелистовъ, прямо взятыя изъ византійско-славянскихъ миніатюръ и сохранившія свои греческія надписи, что составляетъ рѣдкое исключеніе изъ общаго правила. Ко *второй* группѣ принадлежатъ тѣ изъ венеціянско-славянскихъ изданій, гдѣ къ элементу восточному, византійскому, въ награвированныхъ сочиненіяхъ присоединяется еще элементъ западный, италіянскій. Таковы напримѣръ: 1) *Служебникъ* 1527 года, гдѣ орнаментъ заставки чисто-византійскаго стиля, изъ переплетенныхъ прутиковъ, но внутри заставки изображена Троица, въ которой поясныя фигуры Бога-

продолговатыхъ заставокъ и иныхъ заглавныхъ буквъ, наполняющихъ книгу, то онѣ выполнены такъ тонко, съ такимъ художественнымъ совершенствомъ, что, въ соединеніи съ отличнымъ шрифтомъ, которымъ напечатаны Каноны, дѣлаютъ изъ этой книги что-то въ родѣ славянскаги *Эльзевирскаго изданія*. Въ этой книгѣ, какъ и въ Библіи, явно видна работа нѣсколькихъ художниковъ, но если и нельзя не признать здѣсь присутствія художества иностраннаго (по всей вѣроятности, германскаго), то нельзя въ то же время не предполагать, чтобъ не работали тутъ и нѣкоторые художники славянскаго племени: сочиненіе рисунковъ остается столько же превосходно, какъ и въ гравюрахъ, отпечатанныхъ въ Прагѣ; но со времени переѣзда Скорины въ Вильно, со времени отдаленія его отъ центровъ, болѣе соприкосновенныхъ съ Европою, исполненіе гравюръ становится ниже, слабѣе, и лишь заставки и заглавныя буквы, вѣроятно рѣзанныя хорошими иностранными художниками и годившіяся для всякаго вообще изданія, привезены были Скориною и употреблены въ книгахъ, отпечатанныхъ имъ въ Вильнѣ. Въ Апостолѣ 1525 г., заглавныя буквы, гербъ Скорины и монограмма съ буквою Т выполнены такъ нѣжно, такъ тонко, съ такимъ удивительнымъ вкусомъ, что превосходятъ все награвированное въ подобномъ же родѣ въ Библіи.

И венеціанскія изданія, и изданія Скорины не передали никакой другой школѣ высокаго художественнаго совершенства своихъ гравюръ на деревѣ, и не имѣли въ этомъ отношеніи никакого вліянія на дальнѣйшее развитіе искусства; и тѣ другія изданія остались какими-то совершенно особенными, уединенно-стоящими фактами посреди всей остальной массы гравюръ на деревѣ, произведенной послѣдующими славянскими школами. То изящество рисунка, то мастерство гравюры, которыя на столь короткое время проблистали въ изданіяхъ венеціанскихъ и Скорининскихъ, никогда уже болѣе не повторились ни въ одномъ изданіи церковно-славянской печати, въ теченіе всей второй половины XVI-го, всего XVII, и первой полонины XVIII вѣка. Но за то, и тѣ и другія изданія имѣли впослѣдствіи прямое вліяніе на судьбы русской гравюры на деревѣ.

Въ концѣ XVI-го вѣка появляются первыя книги, напечатанныя въ Россіи. Все, что мы знаемъ о ихъ происхожденіи, весьма неудовлетворительно и отрывочно. Царь Иванъ IV призналъ нужнымъ завести у насъ печатаніе церковно-славянскихъ книгъ: съ 1553 года онъ „началъ изыскивати мастеровъ печатныхъ книгъ“, черезъ 10 лѣтъ „дѣлатели“: діаконъ Иванъ Ѳедоровъ и Петръ Тимофѣевъ Мстиславецъ начали печатать Апостолъ, а въ 1564 году кончили печатаніе его. Гдѣ эти люди учились книгопечатному мастерству, кто рѣзалъ имъ первую русскую гравюру, изображеніе евангелиста Луки для украшенія напечатанной ими книги, неизвѣстно. Но есть не мало вѣроятія, что учились они своему дѣлу не въ Польшѣ, а въ Германіи. Въ интервалѣ между 1553 и 1563 годомъ, Иванъ Грозный находился въ самыхъ непріязненныхъ отношеніяхъ къ Польшѣ, и сверхъ того не имѣлъ никогда симпатіи къ полякамъ и католикамъ, тогда какъ, напротивъ, любилъ окружать себя нѣмцами-лютеранами, охотно бесѣдовалъ съ ними о недавно возникшемъ Лютеровомъ ученіи, даже иногда, конечно въ шутку, разсказывалъ о своемъ нѣмецкомъ происхожденіи (Карамзинъ, IX, примѣч. 166). Между тѣмъ, съ 1561 года, краинскій лютеранинъ, священникъ Труберъ, начинаетъ издавать, сначала въ Урахѣ, а потомъ въ Тюбингенѣ, разныя церковныя книги для нѣкоторыхъ юго-славянскихъ племенъ, на ихъ народномъ нарѣчіи, однѣ глаголическими, другія кирильскими буквами. Цѣль Трубера и его помощниковъ состояла въ распространеніи между славянскими племенами не только священнаго писанія и богослужебныхъ печатныхъ книгъ, но и лютеранства. Многія коронованныя особы Германіи покровительствовали этому предпріятію, многія частныя лица хлопотали въ разныхъ странахъ о его успѣхѣ, и очень вѣроятно, что изъ числа лютеранскихъ пасторовъ и нѣмцевъ свѣтскаго званія, окружавшихъ Ивана IV, и принадлежавшихъ къ аугсбургскому исповѣданію, не одинъ разсказывалъ русскому царю о недавно заведенной въ вюртембергскомъ герцогствѣ славянской типографіи, объ отличныхъ ея изданіяхъ, и совѣтовалъ начать наконецъ книгопечатаніе и въ Россіи. При такихъ условіяхъ, всего естественнѣе было царю отправить людей, назначенныхъ въ типографщики, учиться книгопечатному мастерству не въ Польшу, не въ католическую землю, а въ лютеранскую, гдѣ только что заведена была особая (и притомъ превосходная) типографія для изданія книгъ на славянскомъ нарѣчіи и церковно-славянскимъ шрифтомъ. Подтвержденіемъ этому предположенію могутъ служить слѣдующіе факты. Во-первыхъ, въ случаѣ нужды въ художникахъ и ремесленникахъ, русскіе правители всего чаще обращались въ тѣ времена къ Германіи: такъ наприм., по порученію царя Ивана Васильевича, саксонецъ Шлиттъ нанялъ въ Германіи, въ 1547 г., болѣе 120 разныхъ художниковъ и мастеровыхъ, и въ числѣ ихъ былъ одинъ типографщикъ (Карамзинъ, VIII, прим. 206). Эти люди не попали въ Россію, вслѣдствіе помѣхи со стороны Ганзы и Ливонскаго ордена, но когда, нѣсколько лѣтъ спустя, рѣчь зашла о заведеніи типографіи по Москвѣ, безъ сомнѣнія, всего естественнѣе было опять обратиться къ Германіи, всегдашней поставщицѣ и учительницѣ Россіи. Во-вторыхъ, со времени выхода въ свѣтъ московскихъ изданій, въ Вюртембергѣ больше не печаталось книгъ кирилловскимъ шрифтомъ. Въ третьихъ, въ послѣсловіи львовскаго Апостола 1574 года, Иванъ Ѳедоровъ, разсказывая о прибытіи своемъ въ Польшу съ Петромъ Мстиславцемъ, послѣ изгнанія ихъ изъ Россіи, говоритъ о Польшѣ, какъ о землѣ, для нихъ совершенно новой: если бы они уже и прежде тамъ жили и учились, то, конечно, объ этомъ непремѣнно было бы упомянуто въ послѣсловіи, гдѣ описываются обстоятельства ихъ жизни. Въ четвертыхъ, московскіе Апостолъ 1564 г. и Часовникъ 1565 г. служатъ какъ бы систематическимъ продолженіемъ *Краткаго толкованія Евангелій и Новаго Завѣта*, напечатанныхъ въ Тюбингенѣ въ 1562 и 1563 годахъ. Наконецъ, надо вспомнить и то, что послѣ изданія

сковской: между московскими граверами невозможно указать ни на одного гравера, который былъ бы хотя сколько-нибудь близокъ по искусству съ граверами ЛМ, ЕФ, ТТ, Ѳедоромъ А, даже самимъ Ильей въ лучшихъ его произведеніяхъ, и многими другими. А что упомянутое обновленіе и развитіе московской школы должно было неминуемо произойти, тому доказательство мы имѣемъ въ послѣднихъ московскихъ изданіяхъ до-Петровскаго времени: Библія 1663 года, заключающая въ себѣ *мелкія* картинки съ сюжетами религіозными, евангелія 1697 и 1717 годовъ, въ заставкахъ которыхъ также награвированы мелкіе евангельскіе сюжеты, явно заимствовали этотъ новый элементъ изъ школы кіевской; если бы не послѣдовалъ Петровскій переворотъ, давшій между прочимъ новое направленіе и русскому искусству (и, въ томъ числѣ, гравюрѣ на мѣди перевѣсъ надъ гравюрою на деревѣ), многія другія изданія подобнаго же рода послѣдовали бы за Библіей 1663 года: при этомъ трудность, многосложность, разнообразіе и мелкость сюжетовъ безъ всякаго сомнѣнія повели бы къ возвышенію техники, къ развитію оставшихся точно въ мертвомъ снѣ пріемовъ ея.

Первыя московскія изданія имѣли прямое вліяніе на изданія виленскія, острожскія и львовскія (значитъ и кіевскія, неразрывно связанныя съ послѣдними) и слѣдовательно на всѣ вообще послѣдующія южно-русскія изданія. Но вліяніе это касается лишь перваго времени, и было до того слабо, что въ послѣдствіи южно-русскія изданія имѣли на московскія гораздо болѣе вліянія, чѣмъ тѣ на нихъ.

Виленская школа, послѣ прекращенія типографской дѣятельности Скорины, вмѣстѣ съ первою четвертью XVI вѣка, не произвела уже ничего, что хотя бы издали приближалось къ тому, что произведено было Скориною: уѣхали ли скоро потомъ изъ Вильны иностранные художники, быть можетъ, работавшіе для него, или издатели, преемники Скорины, по какимъ-либо причинамъ не стали болѣе употреблять тѣхъ отечественныхъ художниковъ, которыхъ онъ съумѣлъ отыскать или приготовить — нельзя теперь рѣшить, но только всѣ гравюры на деревѣ, произведенныя въ Вильнѣ послѣ Скорины, отличаются не только все меньшею и меньшею художественностью, но и отсутствіемъ всякой своеобразности. Гравюры Скорининскихъ изданій доказываютъ самостоятельную дѣятельность употребленныхъ тутъ рисовальщиковъ: они давали для новыхъ книгъ новыя сочиненія, нарочно для нихъ составленныя; во всѣхъ послѣдующихъ изданіяхъ виленскихъ нѣтъ болѣе подобныхъ сочиненій, граверъ копируетъ только съ предшествовавшихъ изданій, повторяетъ сочиненія другихъ художниковъ. Послѣ виленскихъ изданій Скорины, въ теченіи 50 лѣтъ ничего не было издано въ Вильнѣ на церковно-славянскомъ языкѣ. Антрактъ продолжался отъ 1525 по 1575 годъ, когда напечатано въ Вильнѣ напрестольное Евангеліе: это Евангеліе, Апостолъ 1591 года и другія первоначальныя виленскія изданія доказываютъ, въ какую сторону клонилось въ этомъ краю, въ концѣ XVI-го вѣка, искусство гравированія на деревѣ: одинъ изъ двухъ изгнанныхъ изъ Москвы и принужденныхъ бродить въ западномъ нашемъ краю первыхъ нашихъ типографщиковъ, Петръ Тимофѣевъ Мстиславецъ, сталъ повторять здѣсь въ гравюрахъ тотъ типъ, который только что утвержденъ былъ имъ, вмѣстѣ съ дьякономъ Иваномъ Ѳедоровымъ, на Москвѣ, и который сдѣлался съ тѣхъ поръ господствующимъ не только тамъ, но и во всей остальной Россіи, для *большихъ* иконныхъ изображеній: евангелистовъ, царя Давида и т. д. Это было соединеніе типа византійско-русскаго (для главнаго представляемаго лица) съ подробностями въ стилѣ возрожденія (для архитектуры, украшеній и рамки, окружающихъ то лицо). Этотъ типъ надолго остался постояннымъ, неподвижнымъ образцомъ для одной части виленскихъ изданій. При этомъ заставки и заглавныя буквы были вырѣзываемы на деревѣ съ рисунковъ въ русскомъ стилѣ, находящихся въ русскихъ рукописяхъ XVI вѣка, и воспроизведенныхъ въ первоначальныхъ русскихъ изданіяхъ. Но въ другихъ виленскихъ изданіяхъ, конца того-же XVI-го столѣтія, появляются гравюры иного характера, западнаго, со значительнымъ католическимъ оттѣнкомъ. Въ особенности, конечно, соотвѣтствовали художественнымъ потребностямъ и вкусамъ виленскаго населенія картинки маленькаго формата, съ мелкими сценами религіознаго содержанія, которыя тогда совершенно неизвѣстны были московскимъ изданіямъ. Въ примѣръ можно представить: 1) *Служебникъ* 1617 г., въ которомъ находятся заставки съ мелкими картинками; 2) *Вертоградъ душевный*, 1620 г., гдѣ кромѣ большаго изображенія Василія Великаго, есть заглавный листъ, на которомъ, въ числѣ другихъ подробностей, особенно примѣчательны ангелы чисто-католическаго характера и большая заглавная буква К, съ изображеннымъ внутри городомъ (быть можетъ Вильною); 3) *Псалтырь* и *Новый завѣтъ*, 1623 и 1641 г., гдѣ находимъ фигуру царя Давида, костюмъ котораго и въ особенности корона представляютъ любопытныя подробности западнаго вліянія; 4) *Бесѣды Макарія египетскаго*, съ перепечатками изъ *Вертограда душевнаго*, и, въ особенности — 5) *Грамматика* 1621 года, гдѣ примѣчателенъ, въ числѣ прочихъ картинокъ, заглавный листъ, съ изображеніемъ католическихъ монаховъ, учащихъ въ школѣ (конечно русской). Въ этихъ втораго рода изданіяхъ мы встрѣчаемъ множество заставокъ и заглавныхъ буквъ, оттиснутыхъ тѣми же самыми деревяшками, которыя служили Скоринѣ для его Апостола и Каноновъ; другія должны быть признаны близкими съ нихъ копіями, третьи — подражаніями. Такъ наприм. въ *Грамматикѣ* 1596, въ *Уставѣ божественной литургіи* 1624, и въ *Вертоградѣ* 1620 годовъ мы находимъ подлинныя заглавныя буквы и заставки Скорины, а также копіи съ нихъ; въ *Бесѣдахъ Макарія египетскаго* 1627 и въ *Требникѣ* 1697 годовъ — грубое имъ подражаніе. Въ *Псалтырѣ* 1611 года (напечат. въ Евью, близъ Вильно) также повторены Скорининскія заглавныя буквы. Такимъ образомъ, вліяніе изданій Скорины на виленскую школу гравированія на деревѣ несомнѣнно. Ви-

ленская же школа, въ свою очередь, имѣла прямое вліяніе на школы львовскую и кіевскую, возникшія въ концѣ XVI и началѣ XVII столѣтія.

Острожскія изданія, какъ извѣстно, непосредственно происходятъ отъ московскихъ. *Псалтырь* и *Новый Завѣтъ* 1580 года, *Библія* 1580 года, *Библія* 1581 года напечатаны бывшимъ московскимъ типографщикомъ, дьякономъ Иваномъ Ѳедоровымъ, и вслѣдствіе того, въ *Библіи* 1580 года фигурная рамка заглавнаго листа отпечатана тою самою доскою, которою она напечатана въ московскомъ *Апостолѣ* 1564 и львовскомъ 1574 годовъ. Но кромѣ московскаго вліянія, въ острожскихъ первопечатныхъ книгахъ чувствуется еще другое вліяніе, именно вліяніе изданій Скорининскихъ. Уже Сопиковъ замѣтилъ (Т. I, стр. LXV), что въ острожской Библіи заглавныя буквы очень сходны съ буквами Скорининскихъ *Апостола* и *Псалтыря;* это совершенно справедливо, только надо прибавить, что острожскія буквы подражаютъ всего ближе *большимъ* Скорининскимъ. Въ послѣдствіи, острожская типографія оказала въ свою очередь вліяніе на московскія изданія: буквы ея вывезены въ Москву, и употреблялись въ царской типографіи при Василіи Ивановичѣ Шуйскомъ; еще позже, московская Библія 1663 „вся по ряду напечатана съ преждебывшія Библіи, печатанныя въ градѣ Острозѣ", какъ сказано въ ея предисловіи. Впрочемъ, въ острожскихъ (и близко родственныхъ имъ, дерманскихъ) изданіяхъ, очень мало рѣзанныхъ на деревѣ гравюръ, какъ картинокъ, такъ и заглавныхъ буквъ и заставокъ. Тѣ же, которыя тамъ встрѣчаются, не имѣютъ никакихъ особенно-замѣчательныхъ художественныхъ качествъ. Онѣ почти совершенно одинаковаго достоинства съ первыми московскими гравюрами.

Львовскія изданія возникли первоначально чисто подъ вліяніемъ московскимъ. Первое львовское изданіе, *Апостолъ* 1574 года, напечатанъ діакономъ Иваномъ Ѳедоровымъ, еще до переселенія его въ Острогъ, при чемъ приложенная къ книгѣ гравюра на деревѣ, евангелистъ Лука, есть довольно близкая копія съ св. Луки московскаго *Апостола* 1564 года (рѣзанная иностраннымъ мастеромъ W. S.); но скоро вслѣдъ за тѣмъ львовская гравюра, хотя и продолжала воспроизводить изображенія изъ великорусскихъ рукописей, а также отчасти слѣдовала московскимъ гравюрнымъ образцамъ, но подчинилась въ сильнѣйшей мѣрѣ вліяніямъ западнымъ. Кіевская гравюра, можно сказать, съ львовскою нераздѣльно связанная, пошла по тому же пути.

Зная положеніе южнаго нашего края въ началѣ XVII вѣка, легко представить себѣ, даже *a priori*, что въ числѣ окатоличеній и ополяченій всякаго рода, тяготѣвшихъ въ то время, въ южномъ нашемъ краѣ, надъ всѣмъ русскимъ, неминуемо должно было происходить значительное окатоличеніе и ополяченіе картинокъ, назначенныхъ для украшенія печатавшихся тамъ книгъ церковно-славянской печати. Уже и въ первоначальныхъ московскихъ изданіяхъ замѣтны слѣды вліянія польскихъ гравюрокъ на деревѣ. Такъ напримѣръ, въ Московскомъ *Псалтырѣ* 1568 года архитектура вокругъ изображенія царя Давида имѣетъ немало сходства съ такою же архитектурою вокругъ царя Давида на заглавномъ листѣ польскаго Псалтыря, напечатаннаго въ Краковѣ въ 1540 году (4°), и т. д. Но въ львовскихъ и кіевскихъ изданіяхъ начала XVII в. подобныя черты сходства становятся все многочисленнѣе и ближе; не только въ рамкахъ, но и въ сюжетахъ, фигурахъ, общемъ положеніи и т. д., наши южные рисовальщики и граверы все болѣе и болѣе подражаютъ изданіямъ польскимъ (кажется, всего болѣе краковскимъ, особенно многочисленнымъ и богатымъ картинками). Это западно-европейское вліяніе до того усилилось въ теченіе всего XVII в., что напримѣръ въ извѣстномъ нотномъ *Ирмологіи*, напечатанномъ въ Львовѣ въ 1700 году, въ заставкахъ не осталось отъ первоначальнаго византійскаго характера ничего болѣе, кромѣ самыхъ общихъ намѣреній и мотивовъ; движеніе фигуръ, позы и разстановка ихъ, архитектура, акссесуары—все западное, католическое. При всемъ томъ невозможно было бы однако же согласиться съ мнѣніемъ (высказаннымъ г. Ровинскимъ въ его историческомъ обзорѣ), будто бы „граверы кіево-львовской школы совершенно подчинились западному вліянію", и что „рабское подражаніе ихъ западнымъ образцамъ проявляется не только въ мелкихъ гравюрахъ, которыми наполнены кіевскія и львовскія изданія, но и въ крупныхъ изображеніяхъ евангелистовъ и святыхъ". Подчиненіе кіево-львовской школы западнымъ вліяніямъ не было вовсе ни „*совершенное*", ни „*рабское*": любую кіевскую и львовскую гравюру на деревѣ никто никогда не смѣшаетъ съ гравюрою дѣйствительно западною, католическою. При наибольшемъ даже окатоличеніи и ополяченіи нѣкоторыхъ изъ нихъ числа, все-таки онѣ остаются настолько полны своихъ особенныхъ характеристическихъ подробностей, что всякій признаетъ ихъ съ перваго же взгляда гравюрами одной изъ западныхъ православныхъ школъ. Византійская основа все-таки постоянно остается въ нихъ чувствительна, а въ большинствѣ случаевъ преобладаетъ съ такою силою, что никого не можетъ ввести въ заблужденіе насчетъ происхожденія той или другой гравюры, и принадлежности ея къ той или другой школѣ. Сверхъ того, по большей части мы встрѣчаемъ, что въ одномъ и томъ же изданіи рядомъ помѣщались и картинки съ чисто-католическимъ, западнымъ, характеромъ, и картинки чисто въ характерѣ славяно-византійскомъ. Такъ напримѣръ, въ львовскомъ *Часословѣ* 1609 года, одна половина картинокъ принадлежитъ одному направленію, а другая—другому: такъ царь Давидъ, стоящій на колѣнахъ передъ облакомъ, гдѣ является имя Іеговы написанное по-еврейски, есть несомнѣнно копія съ какой-нибудь польской картинки; такъ изображеніе Младенца-Христа въ ясляхъ, окруженнаго Богоматерью, Іосифомъ, пастухами на колѣнахъ и проч., точно также, вѣроятно, взято съ миніатюры или гравюры полской: здѣсь все, начиная съ общей группировки и до поворота головъ, до прижатыхъ къ груди или сложенныхъ вмѣстѣ рукъ, указываетъ на сочиненіе польско-католическое. Но тутъ же Сошествіе св. Духа и Благовѣщеніе не представляютъ уже ни единой черты, которая не принадлежала бы къ

типу изображеній славяно-византійскихъ. Подобныхъ примѣровъ можно было бы представить очень много, и изъ числа изданій львовскихъ и кіевскихъ, и изъ числа изданій бѣлорусскихъ и кочевыхъ. Въ примѣръ изданій „*совершечно*“ и „*работьпчо*“ подчинившихся западному вліянію, нельзя было бы привести даже и изданія черниговскія и могилевскія: не смотря на все бо̀льшее и бо̀льшее преобладаніе въ нихъ элемента западно-католическаго, элементъ славяно-византійскій и тутъ оставался все-таки очень силенъ; *совершенно* и *работьпно* подчинившимися западному вліянію можно признать развѣ только изданія кутеинскія и почаевскія: тутъ уже и ангелы, и папскія тіары, и священнослужительскія одѣянія, и кресты, и почти вся остальная масса подробностей до того католическіе, что элементъ византійско-славянскій уже почти вовсе нечувствителенъ.

Въ заключеніе этихъ общихъ замѣтокъ, нельзя опустить два факта, служащіе важною характеристикою для исторіи древнихъ гравюрныхъ школъ нашихъ: одинъ состоитъ въ томъ, что удивляющій конечно каждаго своимъ западнымъ характеромъ царь Давидъ изъ *Брашна духовнаго*, печатаннаго въ валдайскомъ Иверскомъ монастырѣ въ 1661 году, находится также и въ нѣкоторыхъ могилевскихъ изданіяхъ, такъ напр. (и вѣроятно уже не въ первый разъ) въ могилевскомъ *Псалтырѣ* 1738 года; другой же заключается въ томъ, что какъ подъ этою гравюрою, такъ и подъ явленіемъ Богоматери св. Іакову боровицкому чудотворцу, приложеннымъ къ *Раю мысленному*, вышедшимъ въ 1659 году изъ типографіи того же монастыря, годъ подписанъ такъ: „РКУ 1660“, „РОК 1659 Іюня 10 дн.“. Все это указываетъ на близкія сношенія съ польскимъ краемъ и сильныя польскія вліянія, простиравшіяся во второй половинѣ XVII в. даже и на сѣверно-русскія мѣстности [1]).

Что̀ касается до частныхъ замѣченій на текстъ г. Ровинскаго въ его Очеркѣ исторіи гравюры на деревѣ, то должно въ особенности сдѣлать слѣдующія:

1. Про изображенія царя Давида въ виленскихъ *Псалтыряхъ* 1592 и 1593 г. сказано, что они копированы съ грубаго *голландскаго* образца. Это фактъ столь важный и интересный, что нельзя здѣсь ограничиться общимъ выраженіемъ: необходимо указать, какой именно былъ этотъ голландскій образецъ.

2. При описаніи венеціанскаго *Молитвослова* 1547 г. высказано предположеніе, что на картинкѣ, изображающей Христа съ св. убрусомъ, покланяющійся Христу человѣкъ есть Божидаръ, издатель многихъ другихъ венеціанскихъ книгъ церковно-славянской печати. Этого не можетъ быть. Воеводы Божидара Вуковича не было уже на свѣтѣ въ 1547 г.: онъ умеръ въ 1540 г. (см. послѣсловіе *Псалтыря*, напечатаннаго въ Венеціи, въ 1546 г.), и въ это время разныя книги церковно-славянской печати были издаваемы въ Венеціи не имъ, а сыномъ его Винцентіемъ Вуковичемъ. Но кромѣ того, надо замѣтить, что на гравюрѣ представленъ молодой мальчикъ, съ голыми ногами, въ короткой туникѣ. Можемъ ли мы представить себѣ издателя молодымъ мальчикомъ, почти ребенкомъ?

3. Про венеціянскіе *Молитвословы* 1560 и 1561 г. сказано, что находящіяся въ нихъ изображенія Іоанна Крестителя, Ильи Пророка, Богоматери и Николая Чудотворца „взяты изъ изданій 1547 года“. Это не совсѣмъ вѣрно: надо бы сказать, что они происходятъ изъ *Миней* 1538 года, такъ какъ и въ самомъ *Молитвословѣ* 1547 г. эти сюжеты отпечатаны досками, прежде употребленными въ *Минеѣ*.

4. Про венеціянскія картинки сказано вообще: „во всѣхъ этихъ изображеніяхъ видно болѣе или менѣе подражаніе русскимъ миніатюрамъ того времени, перешедшимъ черезъ руки итальянскихъ художниковъ“. Согласно тому, что было уже выше говорено, эта фраза должна бы совершенно измѣниться, и именно въ такомъ смыслѣ, что въ этихъ картинкахъ мы встрѣчаемъ не подражаніе *русскимъ* миніатюрамъ, а прекрасное воспроизведеніе *юго-славянскихъ*, византійскаго характера.

5. Про московскую *Библію* 1663 г. сказано, что гравированное въ ней изображеніе Іоанна Богослова съ Прохоромъ сдѣлано съ древнихъ иконныхъ рисунковъ и не имѣетъ никакого сходства съ изуродованными подражаніями западнымъ рисункамъ львовскихъ и кіевскихъ изданій“. Какъ было уже выше говорено, кіевскія и львовскія изданія не всегда и не вполнѣ *слѣдовали* западнымъ образцамъ, а скорѣе лишь *подчинялись* въ своихъ произведеніяхъ западнымъ вліяніямъ. Въ большинствѣ же случаевъ, они воспроизводили современныя или дѣланныя не задолго до ихъ времени миніатюры русскихъ рукописей. *Древнихъ* образцовъ не встрѣчается въ московскихъ изданіяхъ точно также, какъ и въ кіевскихъ и львовскихъ, въ чемъ легко можно убѣдиться при сравненіи русскихъ гравюръ XVI и XVII в. съ миніатюрами рукописей XV и XVI вѣковъ. При этомъ особенно примѣчательно то, что нѣтъ *ни одного* примѣра, гдѣ бы въ гравюрахъ на деревѣ были повторены даже тѣ рамки византійско-русскаго стиля, которыми въ рукописяхъ XV и XVI в. окружены изображенія евангелистовъ, царя Давида и т. д. Вездѣ находимъ рамки и архитектуру въ современномъ тогда вкусѣ возрожденія: такъ мало нуждалось то время въ дѣйствительно-древнихъ иконныхъ образцахъ, и такъ сильно оно начинало отдаляться отъ нихъ.

6. При исчисленіи монограммъ и подписей кіевскихъ граверовъ пропущена подпись одного, весьма примѣчательнаго гравера, который подписывался то „Ѳедоръ А“, то „Ѳ А“ (о немъ будетъ говорено еще ниже, въ замѣчаніяхъ на словарь граверовъ).

7. Выноска, гдѣ говорено о виленскихъ изданіяхъ послѣ Скорины, острожскихъ, кутеинскихъ и проч., не можетъ считаться ни полною, ни удовлетворительною. Здѣсь перечислены не всѣ главнѣйшія виленскія изданія XVII в.: при болѣе полномъ исчисленіи нельзя было бы назвать эти изданія „бѣдными“ на гравюры. Гравюръ въ нихъ вовсе немало.

[1]) Валдайско-иверская типографія можетъ считаться продолженіемъ кутеинской, такъ какъ эта послѣдняя переведена въ Валдай во 2-й половинѣ XVII вѣка.

Въ острожскихъ изданіяхъ, кромѣ гербовъ князя Острожскаго и Василія великаго слѣдовало бы упомянуть и о рамкѣ (passe-partout) въ *Библіи* 1580 г., что особенно важно, такъ какъ эта рамка отпечатана *тою самою доскою*, которою печатана эта же рамка въ московскомъ *Апостолѣ* 1564 года и въ львовскомъ 1574 года (она принесена была въ Острогъ дьякономъ Иваномъ Ѳедоровымъ изъ Львова); сверхъ того можно бы прибавить про изображеніе Василія великаго, что здѣсь святитель этотъ представленъ не въ обычномъ своемъ видѣ, а скопированъ съ одной изъ фигуръ евангелистовъ, что, быть можетъ, указываетъ на гравера-иностранца, не знавшаго въ точности нашихъ церковныхъ типовъ, но желавшаго держаться ихъ хотя приблизительно. Въ числѣ кутеинскихъ изданій съ картинками, слѣдовало бы упомянуть и *Житія Варлаама и Іоасафата*, 1637 г.

8. Многочисленныя гравюры новгородъ-сѣверской школы (въ *Апологіонѣ*) 1668 года слѣдовало бы характеризовать подробнѣе, чѣмъ это сдѣлано въ Очеркѣ: онѣ примѣчательны чистотою и тонкостью работы, едвали не наравнѣ съ совершеннѣйшими кіевскими и львовскими одного съ ними времени. При лучшемъ и полнѣйшемъ образованіи, многіе изъ этихъ художниковъ могли бы, конечно, сдѣлаться хорошими художниками, чего нельзя сказать ни про одного изъ извѣстныхъ доселѣ московскихъ граверовъ на деревѣ: эти послѣдніе не проявили нигдѣ хотя сколько-нибудь замѣчательныхъ способностей.

9. Въ числѣ могилевскихъ изданій съ картинками можно бы еще упомянуть: *Діатру* 1598 г., *Житіе святыхъ* 1702 г., гдѣ на заглавномъ листѣ (очень хорошей работы) есть между прочимъ видъ Могилева, и *Псалтырь* 1738 года, о которомъ упомянуто уже выше.

II.

Главное общее замѣчаніе на счетъ Очерка [illegible] относится къ происхожденію и характеристикѣ первыхъ нашихъ гравюръ на мѣди.

Во второмъ примѣчаніи сказано, что въ Россіи первое [illegible] не имѣло никакого отношенія къ печатанію гравюръ. Если эти слова [illegible] о томъ, что въ Россіи [illegible] какъ за [illegible] у насъ [illegible] въ томъ, что [illegible] Кремлѣ [illegible] и [illegible] Кремлѣ [illegible] 1581 [illegible] никакого [illegible] гравюръ.

ные наши граверы XVII в.; такъ чувствителенъ во всѣхъ ихъ работахъ стиль, вкусъ и рисунокъ серебряниковъ. Стоитъ для этого только вглядѣться въ рамки, гирлянды, цвѣты и прочія украшенія, наполняющія наши эстампы конца XVII вѣка, и въ томъ числѣ даже въ большинство изображеній въ букварѣ Каріона Истомина, награвированныхъ Вунинымъ, и, послѣ такого изученія, обратить особенное вниманіе на рѣзныя иконы, кубки, и т. п. предметы, уцѣлѣвшіе до нашего времени отъ XVI и XVII вѣка, и сличить ихъ съ первыми нашими гравюрами на мѣди: тогда скоро убѣдишься, до какой степени послѣднія произведенія схожи по техникѣ съ предыдущими, въ какой родственной они находятся съ ними связи [1]). Извѣстные до сихъ поръ факты указываютъ намъ на то, что гравюра эстамповъ на мѣди не самостоятельно возникла у насъ въ народѣ, но заведена съ западнаго примѣра, по царской волѣ—событіе весьма примѣчательное, если сообразить, что у насъ были подъ рукою всѣ элементы для того, чтобы могла возникнуть сама собою гравюра, и однако же она не возникла, между тѣмъ какъ на Западѣ это случилось. Но сверхъ того, не менѣе примѣчательно то, что, даже и при такомъ началѣ, наша гравюра въ минуту своего появленія имѣла что-то самостоятельное, самобытное, свои типы, свою орнаментистику, свой рисунокъ, дѣлавшіе ее непохожею на гравюру остальной Европы. Такъ напримѣръ, даже самый заглавный листъ къ *Ученію и хитрости ратнаго строенія*, хотя и дѣланъ иностраннымъ (вѣроятно, голландскимъ) граверомъ, однако носитъ на себѣ какую-то особенную печать чего-то не-европейскаго, такъ сильно вліяніе русскихъ мотивовъ изъ рѣзьбы серебрянаго мастерства, съ которыми долженъ былъ сообразоваться граверъ. Эти-то черты особенности должны быть отмѣчены въ исторіи русской гравюры и войти въ очеркъ перваго періода ея, а самый періодъ этотъ, по всей справедливости долженъ быть названъ періодомъ *гравюры-серебряниковъ*. Точно такой періодъ граверовъ-серебряниковъ за два столѣтія передъ тѣмъ былъ и въ Германіи и Италіи. Но какъ тамъ, такъ и у насъ, этотъ періодъ былъ весьма непродолжителенъ: наши граверы-серебряники, не [illegible] самостоятельной оригинальности и вѣроятно [illegible] ее, какъ что-то слишкомъ [illegible] и [illegible] [illegible] [illegible]

такою любовью, что даже русскимъ подписямъ своего имени предпочитали иностранныя (польскія). Такъ Трухменскій иногда подписывался: „*Affanasiy Трухъменскій*“, а Андреевъ: „*Wasilei Andreew resal*“: Отсюда недалекъ уже былъ переходъ къ тому совершенному копированію съ иностраннаго, которому заложены были самыя прочныя основанія Петромъ I, посредствомъ привоза изъ Голландіи Шхонебека и Пикарта, и которое составляетъ главную отличительную черту *втораго* періода исторіи русскаго гравированія на мѣди.

Находя, кромѣ этого вопроса о происхожденіи нашей гравюры, всѣ остальные вопросы разработанными вполнѣ правильно и удовлетворительно въ *Очеркѣ*, ограничимся здѣсь сообщеніемъ лишь нѣкоторыхъ замѣчаній или пополненій частныхъ.

1. Не смотря на важность и своеобразность роли, которую играютъ въ исторіи нашей гравюры *граверы-серебряники*, не слѣдуетъ однакоже преувеличивать ихъ достоинствъ и видѣть въ нихъ дѣйствительныхъ художниковъ. Слишкомъ много будетъ, кажется, сказать напр. (какъ это дѣлаетъ г. Ровинскій), что „картинки Трухменскаго очень недурно нарисованы, и рѣзаны чрезвычайно тонко“; что ученикъ его Василій Андреевъ „въ технической части, по силѣ и блеску своего рѣзца, превзошелъ своего учителя“. Рисунокъ Трухменскаго довольно плохъ, а гравюрная работа его хотя и тонка, но все-таки очень посредственна нечиста, неотчетлива и вообще лишена всякаго значительнаго мастерства. При этомъ нельзя въ *Словарь* называть Трухменскаго „лучшимъ“ русскимъ гравероиъ на мѣди XVII в., а Андреева „однимъ изъ лучшихъ граверовъ того же вѣка“, коль скоро въ *Обзорѣ* сказано, что Андреевъ „превзошелъ своего учителя“. Справедливѣе было бы сказать, что и Трухменскій и Андреевъ принадлежатъ къ разряду граверовъ посредственныхъ, и что Вуннпъ (про котораго *Очеркъ* говоритъ, что онъ „все-время оставался на степени писца“) развѣ весьма не многимъ отличался отъ тѣхъ двухъ. Нельзя придавать ему одному имя „писца“, когда и у нихъ трудно найти какое-нибудь самостоятельное сочиненіе. Главное достоинство всей школы нашихъ *граверовъ-серебряниковъ* заключается въ сочиненіи и выполненіи, или по краней мѣрѣ хоть въ одномъ выполненіи орнаментовъ и орнаментныхъ рамокъ вокругъ фигуръ: тутъ они національны, оригинальны и самостоятельны.

2. Къ числу прочихъ доказательствъ въ пользу того, что заглавный листъ *Ученія ратнаго строенія* 1647 г. вырѣзанъ иностраннымъ мастеромъ, можно присоединить еще и тѣ значительныя ошибки, которыя встрѣчаются въ текстѣ этого заглавнаго листа. Этихъ ошибокъ очень много. Такъ напримѣръ на строкѣ 4-й награвировано „ροιιιсного“ вмѣсто „россійского“; на стр. 6-й „χριστїанικиχъ“ вмѣсто „христіанскихъ“; на стр. 5-й „оємѧтєжное“ вмѣсто „безпятежное“; на стр. 4-й „вєлиιιаго “вмѣсто „великаго“; на стр. 8-й „ѡлмдатєль“ вмѣсто „ѡбладатель“; на 1-й стр. [illegible] вмѣсто „видимою“ и т. д. Такія ошибки, кажется, довольно ясно доказываютъ, что текстъ гравированъ человѣкомъ, не знавшимъ русскаго языка, и только механически копировавшимъ данный ему образецъ.

3. Слѣдовало бы упомянуть о гравюрѣ, изображающей св. князей Ѳеодора, Давида и Константина, найденной въ домѣ князя Меньшикова, любимца Петра I-го, и находящейся теперь въ Импер. Публичной Библіотекѣ. Каково бы ни было ея достоинство (о которомъ было говорено въ моемъ академическомъ разборѣ 1858 г.), она во всякомъ случаѣ принадлежитъ къ числу немногихъ національныхъ гравюръ конца XVI или начала XVII в

4. Нельзя согласиться, чтобы *Исторія о блудномъ сынѣ* 1684 г. была награвирована Трухменскимъ, Андреевымъ и Вуннымъ, какъ предполагаетъ г. Ровинскій. Здѣсь нѣтъ, ни въ рисункѣ, ни въ гравюрной техникѣ, ничего, что напоминало бы ихъ работу. Въ гравюрахъ *Блуднаго сына* все дѣлано одной крѣпкой водкой, тогда какъ тѣ граверы никогда не обходились безъ рѣзца. И по манерѣ гравировать, и по рисунку, и даже по формѣ буквъ, эти картинки напоминаютъ работу русскихъ гравюръ, вышедшихъ изъ амстердамской типографіи Тессинга, около 1700 года, и всего болѣе напоминаютъ онѣ *Зерцало грѣшника*, отпечатанное тамъ съ шифромъ этого издателя (находится въ Публ. Библіотекѣ). Очень вѣроятно, что и та и другая работы были произведены заграницей русскими, учившимися гравированію посредствомъ копированія съ голландскихъ образцовъ: въ этомъ насъ особенно утверждаетъ то соображеніе, что иначе не были бы скопированы безъ всякой перемѣны подробности иностранныхъ костюмовъ и всей вообще обстановки, которыми наполнены картинки какъ *Блуднаго сына*, такъ и *Зерцала грѣшнаго*.

III.

Что касается *Словаря Граверовъ*, то считаю нужнымъ изложить здѣсь слѣдующія главнѣйшія замѣчанія насчетъ нѣкоторыхъ его подробностей:

1. Въ статьѣ „*Вощанки*“ надо было бы: а) вслѣдъ за фамиліею, поставить имена двухъ извѣстныхъ Вощанокъ: „Василій и Аѳанасій“, и при этомъ обозначить, что изъ нихъ лучшій—первый; б) при исчисленіи ихъ работъ слѣдовало бы сказать, что „Крещеніе“, напечатанное первоначально въ „*Діоптрѣ*“ 1698 г., перепечатано потомъ и въ другихъ могилевскихъ изданіяхъ, а именно на оборотѣ заглавнаго листа „*Неба новаго*“ 1699 года, „*Перла многоцѣннаго*“ 1699 года, и въ „*Житіи святыхъ*“ 1709 года; в) что кромѣ „Крещенія“, въ „*Діоптрѣ*“ есть еще заставка, съ Іисусомъ Христомъ въ кругѣ, явно гравированная Вощанкою; г) что въ могилевскомъ „*Акаѳистѣ*“ 1698 года, кромѣ упомянутой г. Ровинскимъ плохой гравюры Аѳанасія Во-

щанки, изображающей Христа на престолѣ среди херувимовъ, есть еще нѣсколько другихъ, явно рѣзанныхъ Василіемъ Вощанкою; д) что заглавный листъ къ „*Житію святыхъ*“ 1702 года есть лучшая работа Василія Вощанки, приближающаяся къ прекрасной работѣ гравера ТТ въ *Евангеліи*, напечатанномъ въ 1619 году въ Рахмановѣ.

2. Въ статьѣ „*Галаховскій*“ слѣдовало бы: а) привести подлинную подпись гравера подъ портретомъ Петра I-го въ латинскомъ „*Панегирикѣ*“, напеч. въ Кіевѣ въ 1709 г.; б) для симметричности съ прочими описаніями, нѣсколько подробнѣе описать изображеніе евангелиста Іоанна въ кіевскомъ *Евангеліи* 1707 г.

3. Въ статьѣ „*Георгій іеродіаконъ*“ можно было бы прибавить, что Распятіе львовскаго *Евангелія* 1636 года перепечатано между прочимъ и въ *Тріодіонѣ* 1663 г.

4. Въ статьѣ „*Завадовъ*“ слѣдовало бы прибавить, что этого же гравера есть гравюрка: Вседержитель на тронѣ, въ кіевскомъ *Псалтырѣ* 1697 г.

5. Статья „*N Z*“ должна быть перенесена изъ буквы *З* въ букву *Н*, по общепринятому правилу располагать монограммы по первой, а не по послѣдующимъ буквамъ.

6. Въ статьѣ „*Алексѣй Зубовъ*“ можно прибавить, что аллегорія Нептуна на колесницѣ и проч., представленная на заглавномъ листѣ одного изъ изданій *Марсовой книги*, скопирована (съ нѣкоторыми измѣненіями) съ одной изъ гравюръ Шхонебеховскаго изданія, назначеннаго для прославленія восшествія на англійскій престолъ Іакова II и Вильгельма III. На оригинальной гравюрѣ внизу подпись: Le théatre d'Angleterre représentant les actions glorieuses de l'élévation de Guillaume III et de Marie au trône d'Angleterre и проч. Ad. Schoonebek del. et fecit.

7. Въ статьѣ „*Илья*“ слѣдовало бы: а) при исчисленіи гравюръ *Патерика* 1661 г. опустить тѣ листы, которые гравированы другими граверами, такъ какъ эти листы поименованы уже въ перечнѣ работъ этихъ граверовъ; б) или увеличить описаніе однѣхъ гравюръ, или уменьшить описаніе другихъ: такимъ образомъ наприм. въ описаніи изображенія преподобнаго Нестора надо или распространить описаніе, состоящее лишь изъ словъ: „*стоящій у стола съ книгой*“, либо выкинуть ихъ совершенно вонъ, какъ слишкомъ недостаточныя; в) при описаніи *Патерика* 1661, не относить къ одному лишь второму изданію 1666 года гравюръ: Богоматерь на груди двуглаваго орла и русскій гербъ, такъ какъ обѣ онѣ находятся и въ изданіи 1661 г.; г) дополнить перечень работъ Илін поименованіемъ нѣкоторыхъ другихъ еще изъ кіевскихъ и львовскихъ изданій. Такъ наприм., онѣ встрѣчаются въ кіевскомъ *Псалтырѣ* 1697 г. (вѣроятно это здѣсь перепечатка). Особенно примѣчательна гравюра, изображающая погибель Фараона въ Красномъ морѣ, совершенно западнаго сочиненія, съ подписью ИЛІѦ.

8. Статья „*Мовій К. С.*“ должне быть измѣнена и пополнена, потому что состоитъ изъ слѣдующихъ неудовлетворительныхъ словъ: „Эта монограмма находится на заглавномъ листѣ (*чего?*) съ изображеніемъ фарисея и мытаря“.

9. Въ статьѣ „*Нахтласъ*“ слѣдовало бы: а) сказать, что этотъ граверъ имѣлъ странный обычай не однѣ тольно подписи гравировать вдвойнѣ, одинъ разъ прямо, а другой разъ наоборотъ (какъ сказано въ текстѣ словаря), но и самыя изображенія. Такимъ образомъ принадлежащіе Публичной Библіотекѣ два листа съ портретами Петра I-го, съ оригинала Кнеллера, не могутъ никоимъ образомъ быть названы *оттискомъ* и *перетискомъ* (какъ это сдѣлано въ *Словарѣ*): тутъ вовсе никакой роли не играло двойное отпечатаніе, потому что оба листа оттиснуты двумя совершенно различными, особо награвированными досками, изъ которыхъ вторая повторила съ буквальною, можно сказать, математическою точностью, но *наоборотъ*, то, что было изображено *прямо* на первой доскѣ, и *прямо* то, что на той было вырѣзано *наоборотъ*.

10. Статья „*Никонъ Фетурскій*“ должна быть перенесена изъ буквы *Н* въ букву *Ф*.

11. Статья „*Паисій*“ должна быть нѣсколько распространена характеристикою (хотя бы самою краткою) работы этого мастера и описаніемъ (хотя бы тоже краткимъ) трехъ его гравюръ.

12. Въ статьѣ „*Иванъ Соколовъ*“ описаніе портрета Императрицы Елисаветы 1746 года можетъ быть пополнено любопытными историческими подробностями, изложенными въ Полн. Собр. Законовъ, (Т. XII, указъ 11 марта 1747 года) и надписью, сдѣланною рукою Штелина на безобразномъ лубочномъ портретѣ Елисаветы I, отобранномъ во всей Россіи въ силу сенатскаго указа 6 апрѣля 1744 г. (Публ. Б-ка).

13. Статья „*S S*“ должна быть измѣнена и пополнена, ибо состоитъ только изъ недостаточныхъ словъ: „Эта монограмма находится на одной заставкѣ (*какой книги?*), худо вырѣзанной на деревѣ (*когда и гдѣ?*): бюстъ (*мужской или женскій?*), кругомъ арабески“.

14. Въ статьѣ „*Тихомировъ*“, къ числу работъ этого гравера слѣдуетъ еще прибавить изображеніе Димитрія Ростовскаго, въ ростъ, въ святительскомъ одѣяніи; внизу подпись въ 11 строкъ, изъ которой оказывается, что гравюра дѣлана около 1752 года. „*Гридоровалъ Андрей Тихомировъ*“. Въ 6. листъ.

15. Въ лексиконѣ должно вставить гравера *Ѳедора А.*, работы котораго находимъ слѣдующія гравюры въ кіевской Псалтыри 1697 года: 1) Царь Давидъ, подпись „*Ѳеодоръ, року 1697*“; 2) Увѣнчаніе Богоматери (л. 217); 3) Поклоненіе волхвовъ, *Ѳеод.* (л. 6 об.); 4) Крещеніе, *Ѳ. А.* (л. 12); 5) Ѳома невѣрный, *Ѳ.* (л. 23 об.); 6) Вознесеніе, *Ѳеодоръ* (л. 24 об.); 7) Усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи (л. 32 об.). Къ этому надо прибавить, что этотъ граверъ явно получилъ художественное воспитаніе свое на западѣ, такъ что его превосходныя гравюры могутъ соперничать со многими иностранными того времени, и потому его никоимъ образомъ

не слѣдуетъ смѣшивать съ могилевскимъ граверомъ *Ѳедоромъ Анчилейкой*, котораго подпись часто похожа на подпись гравера *Ѳедора А.*, но работы отличаются крайнимъ неумѣньемъ и даже безобразіемъ.

16. Въ статьѣ „*Т Т*“, при исчисленіи работъ этого мастера, должно прибавить, что евангелистъ Лука, отпечатанный въ „*Бесѣдахъ Іоанна Златоустаго*“, Кіевъ 1624, появился сначала въ „*Учительномъ Евангеліи*“, напечатанномъ въ Рахмановѣ, въ 1619 году, что даетъ новую, очень важную, подробность не только для біографіи гравера, но и для исторіи отношенія кіевской гравюрной школы къ школѣ бѣлорусской.

Указанный въ Львовской *Тріоди* 1642 г. монограммы *Д. К.* я не видалъ въ тѣхъ экземплярахъ, которые мнѣ случалось видѣть, а потому не могу ручаться за дѣйствительное ея существованіе, точно также какъ за монограмму: „эпи“, находящуюся, по словамъ г. Ровинскаго, въ львовскомъ *Евангеліи* 1665 года. Въ петербургскихъ библіотекахъ такого изданія нѣтъ, а въ *Росписи* Каратаева показано, что экземпляръ этого Евангелія находится лишь въ частныхъ рукахъ, именно у г. Лукашевича, полтавской губерніи, почему я и не имѣлъ возможности удостовѣриться въ справедливости приведеннаго факта.

Наконецъ, если сочиненіе г. Ровинскаго будетъ напечатано, чего, безъ сомнѣнія, надо надѣяться и желать, то слѣдуетъ, до печатанія, тщательно повѣрить тексты и подписи на гравюрахъ, съ оригиналами, такъ какъ въ рукописномъ трудѣ не вездѣ соблюдена строгая вѣрность въ словахъ и въ цифрахъ, а тексты изъ надписей на разныхъ гравюрахъ приведены, то въ подлинникѣ, то словами самого автора, то съ формами старинной русской орѳографіи, то по правиламъ нынѣ дѣйствующаго правописанія: подобныя разницы не должны существовать на страницахъ одной и той же книги. Необходимо держаться чего-нибудь одного.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Тщательное и подробное разсмотрѣніе сочиненія г. Ровинскаго „*Русскіе граверы и ихъ произведенія съ 1654 года до основанія Академіи Художествъ*“ приводитъ къ убѣжденію, что сочиненіе это заключаетъ въ себѣ самое неоспоримое достоинство и принадлежитъ къ числу примѣчательнѣйшихъ до сихъ поръ трудовъ объ искусствѣ, появлявшихся въ нашемъ отечествѣ. Необыкновенное богатство матеріаловъ, основательность ихъ разработки, вѣрное характеризованіе какъ отдѣльныхъ художниковъ, такъ и цѣлыхъ школъ, наконецъ и цѣлыхъ эпохъ русской исторіи гравированія на деревѣ и на мѣди, дѣлаютъ изъ этого труда произведеніе, которое можетъ считаться значительнымъ шагомъ на пути къ узнанію, во всей подробности, одной изъ важнѣйшихъ сторонъ нашей художественной дѣятельности въ теченіе цѣлыхъ двухъ столѣтій, отъ второй половины XVI и до второй половины XVIII вѣка. Предложенныя въ разборѣ замѣчанія и пополненія нисколько не должны умалять ни достоинства, ни значительности труда г. Ровинскаго: они доказываютъ только обширность и многообъемлемость предмета, и если даже послѣ работъ нашего автора оставалась возможность для этихъ частныхъ замѣтокъ (имѣвшихъ цѣлью лишь способствовать полнотѣ и совершенству сочиненія), то легко получить понятіе о томъ трудѣ, тѣхъ изысканіяхъ и той громадной работѣ, которая потребна была для составленія книги, столько же богатой по содержанію, сколько добросовѣстной по разработкѣ.

А потому я считаю сочиненіе г. Ровинскаго вполнѣ заслуживающимъ большой Уваровской преміи, и, представляя о томъ на благоусмотрѣніе Академіи Наукъ, считаю сверхъ того долгомъ своимъ присовокупить, что, по моему мнѣнію, книга эта, еслибы была напечатана на иждивеніе Академіи, принадлежала бы безъ сомнѣнія къ числу тѣхъ, коихъ изданіе было бы особенною заслугою для отечественной науки со стороны высшаго ученаго нашего сословія.

(Извлечено изъ Отчета о седьмомъ присужд. наградъ графа Уварова, 1864 г.).

Мамки и няньки не впопадъ.

I.

Еще недавно я воображалъ, что статья, напечатанная въ № 257 „Биржевыхъ Вѣдомостей“, подъ заглавіемъ „Антагонистамъ Академіи Художествъ“, заключаетъ въ себѣ все, что только есть самаго ложнаго и превратнаго въ толкахъ объ искусствѣ, происходящихъ въ нѣкоторыхъ кружкахъ нашихъ. Поэтому я и думалъ на нее отвѣчать. Но послѣ я узналъ еще нѣсколько статей, которыя гораздо болѣе статьи „Биржевыхъ Вѣдомостей“ требуютъ разбора и критики. И это вотъ почему.

Никакой обманчивой личины нѣтъ у авторовъ, принявшихъ на себя защиту Академіи: они прямо и открыто стоятъ за старыя преданія, полученныя по наслѣдству, и защищаютъ ихъ такъ, какъ всегда люди защищаютъ то, къ чему давно привыкли и о чемъ никогда не разсуждали. Они простосердечны и добросовѣстны; на нихъ можно смотрѣть съ снисхож-

деніемъ, какъ на невиннаго ребенка или милаго старца. Имъ можно отвѣчать только однимъ: пожелать имъ, чтобы они начали когда-нибудь разсуждать, рѣшились хоть однажды мыслить не по привычкѣ, не по принятой мѣркѣ, а сами собой, какъ велитъ собственный умъ. Пусть это случится, и, конечно, скоро послѣ того большая часть разномыслія, насъ раздѣляющаго, падетъ сама собой. Довольно самому сбросить съ себя оковы, чтобы очутиться въ самомъ дѣлѣ свободнымъ человѣкомъ.

Совсѣмъ другое дѣло авторы статей, которыя насъ поразили. Ихъ мнѣнія заключаютъ столько же неправды, сколько и предыдущія, и въ сущности даже ничѣмъ отъ нихъ не отличаются, а между тѣмъ, на видъ проповѣдуютъ какъ-будто что-то совсѣмъ другое, совершенно противоположное. Они стараются увѣрить каждаго (а можетъ быть, и себя), что ратуютъ за освобожденіе художества и художниковъ отъ всего отсталаго, обветшавшаго, негоднаго, что они возвѣщаютъ широкія начала пользы и свѣта, а между тѣмъ, на самомъ дѣлѣ они проповѣдуютъ лишь деспотизмъ и ограниченность, которые во сто разъ хуже и вреднѣе того, что̀ требуютъ защитники Академіи.

Значитъ, прежде всего слѣдуетъ имъ отвѣчать, ихъ разобрать. Не надо, чтобы кто-нибудь былъ введенъ въ заблужденіе фразами, не надо, чтобы ретроградность, прячущаяся подъ благообразною маской либерализма, считалась движеніемъ впередъ, не надо, чтобы проповѣдь предразсудковъ и самыхъ узкихъ правилъ принята была художниками или публикой за проповѣдь свободы и развитія.

Статьи, о которыхъ я хочу говорить, напечатаны въ „Голосѣ“.

Прежде всего, въ нихъ примѣчательно то, что авторъ или авторы, дѣйствующіе тутъ, являются выразителями не одного только своего собственнаго мнѣнія, но и мнѣнія одного особеннаго общества, взявшагося покровительствовать, помогать русскому искусству, направлять его на путь истинный. Они знаютъ все, что̀ общество дѣлаетъ, затѣваетъ, дважде собирается затѣвать, что̀ продаетъ или продало, когда и за какую цѣну, — они его герольды, адвокаты, воспѣватели и объяснители. Но въ то же время оказывается, что въ писаніяхъ самого общества, когда они появляются на свѣтъ, дѣйствуетъ лицо, котораго формы рѣчи, обороты, языкъ, мысли и сужденія — однимъ словомъ, все—до того похожи на обороты, мысли и сужденія у авторовъ „Голоса“ (доказательства читатель найдетъ далѣе въ настоящей статьѣ), что иной разъ подумаешь: тутъ все одни и тѣ же люди. Отчего это происходитъ: общество ли внушаетъ этимъ писателямъ, что̀ имъ писать, писатели ли внушаютъ обществу, что̀ ему думать, нечаянное ли тутъ сходство, или, наконецъ, сосредоточеніе нѣсколькихъ дѣятельностей въ одну—мы не знаемъ. Но такъ какъ это сильное сходство существуетъ, мы рѣшаемся слить въ одно представленіе, въ одинъ обликъ все напечатанное какъ самимъ обществомъ, такъ и герольдами его: пріятнѣе думать, что такихъ писателей объ искусствѣ, какъ писатель „Голоса“, одинъ, а не нѣсколько.

Посмотримъ же теперь, что̀ высказано въ упомянутыхъ нами статьяхъ.

Въ серединѣ осени появилась въ „Голосѣ“ реклама по поводу выставленныхъ на продажу, въ залахъ Общества Поощренія Художниковъ, картинъ изъ галлереи г. Кокорева. Тутъ критикъ „Голоса“ заявилъ,—въ общихъ, впрочемъ, выраженіяхъ,—что Академія Художествъ совершенно ничего не значитъ въ сравненіи съ Обществомъ Поощренія Художниковъ; что это Общество не имѣетъ ни широкихъ, дорого стоющихъ штатовъ, ни средствъ, а приноситъ пользы искусству гораздо болѣе Академіи; сверхъ того отличается просвѣщенною и разумно-направленною дѣятельностью.

Скоро потомъ, когда открылась годичная выставка Академіи Художествъ, авторъ „Голоса“ объявилъ, что нынѣшняя выставка несчастная; что вся она состоитъ изъ одной *мазни*; что нѣтъ словъ для выраженія того негодованія, которое закипаетъ при выходѣ изъ Академіи; что кто любитъ искусство, въ комъ чувство изящнаго развито хоть на столько, чтобы отличить вывѣску и подносъ отъ картины, тому онъ не совѣтуетъ идти на выставку въ Академію, если только онъ не имѣетъ въ виду самъ лично убѣдиться, до чего могло упасть искусство въ нашемъ отечествѣ; наконецъ, что причиной *такого страшнаго упадка*—не кто другой, какъ сама Академія, которая заставляетъ своихъ учениковъ работать на старинные классическіе сюжеты, такъ что теперь мы и пришли къ самымъ ужаснымъ результатамъ.

Такая выходка не могла не поразить очень многихъ. Какъ—подумали они—нынѣшняя выставка несчастная? *Она* состоитъ изъ мазни, *она* можетъ наполнять только негодованіемъ и отвращеніемъ? Да что̀ же это все, какъ не аттестатъ, выданный себѣ самому писателемъ „Голоса“ въ томъ, что онъ въ искусствѣ никогда ничего не понималъ? Да послѣ такого признанія, ни одинъ человѣкъ, конечно, не повѣритъ ни одному слову изъ всего, что̀ онъ станетъ еще говорить—хотя бы со слезами на глазахъ—о своей страсти къ искусству, о безграничной любви къ нему, наполняющей все существо его. Какъ! передъ нашими глазами совершается исполненіе завѣтнѣйшихъ ожиданій: молодое русское искусство, этотъ свѣжій, чудесный подростокъ, начинаетъ становиться самобытнымъ, оригинальнымъ, оно крѣпнетъ и поднимается во всей прелести юной здоровой силы, оно приноситъ намъ, наконецъ, цвѣты и плоды, какихъ прежнія времена не знали, начинаетъ могучею рукой вырабатывать новыя формы, новые мотивы, которыми никому не одолжено, а человѣкъ, объявляющій себя изслѣдователемъ, наблюдателемъ изящнаго, ничего этого не видитъ, ничего не понимаетъ и успѣлъ разглядѣть только — паденіе! Но какое же это паденіе? Съ какой высоты, съ какого величія? Когда же было то время, которое мы должны считать великимъ временемъ нашего искусства? Кто тѣ превосходные художники, тѣ высокіе творцы, о чьихъ про-

изведеніяхъ наше выродившееся, испорченное время должно вспоминать съ грустью и завистью? Всякій, кто способенъ получать впечатлѣнія истины и красоты, думалъ до сихъ поръ, что наше время — *самая блестящая* до сихъ поръ эпоха нашего искусства, что все до сихъ доръ дѣланное меркнетъ и блѣднѣетъ въ сравненіи съ тѣмъ, что создается новымъ поколѣніемъ художниковъ, что нынѣшняя выставка — одна изъ лучшихъ выставокъ послѣдняго времени (несмотря на малочисленность произведеній), такъ какъ на ней появилось, въ числѣ другихъ хорошихъ картинъ, такое примѣчательное созданіе, какъ *Гостиный дворъ въ Москвѣ* г. Прянишникова — картина, которою каждый изъ насъ можетъ гордиться. И что-же! Ничто изъ всего этого не остановило на себѣ вниманія критика „Голоса“, ничто не поразило его, ничто не достучалось до его души и мысли. Все ему непонятно, все чуждо. Нынѣшнія картины кажутся ему либо противными, либо презрѣнными, всѣ ихъ заразъ онъ считаетъ мазней, дребеденью, и отвертывается отъ нихъ съ благороднымъ негодованіемъ. Онъ является къ критической дѣятельности лишь съ такимъ убѣжденіемъ, что если на выставкѣ всего 207 произведеній, и въ нихъ числѣ только такія *ничтожныя* вещи, какія были въ нынѣшнемъ году, тогда къ выставкѣ можно повернуться спиной и даже не глядѣть на нее, а Академію слѣдовало бы обратить въ казарму, богадѣльню или департаментъ какой-нибудь.

Авторы статьи въ „Биржевыхъ Вѣдомостяхъ“, несмотря на свои заблужденія въ другихъ вопросахъ искусства, очень хорошо поняли, что за человѣкъ этотъ художественный фельетонистъ, да, впрочемъ, и мудрено было бы ошибиться въ томъ: никакая псевдолиберальная болтовня, никакія увѣренія въ любви не въ состояніи затушевать полнѣйшаго равнодушія и незнанія тамъ, гдѣ они есть. Поэтому-то эти авторы отнеслись къ критику „Голоса“ лишь съ презрѣніемъ.

До сихъ поръ можно было воображать себѣ, что этотъ человѣкъ заблуждается невинно, невинно ничего не понимаетъ, и потому невинно же и нападаетъ на то, что превосходитъ его разумѣніе. Но теперь, скоро послѣ появленія статьи „Биржевыхъ Вѣдомостей“, стало ясно, что его писанія не такъ невинны и добросовѣстны, какъ можно было бы считать сначала. Онъ отвѣчалъ „Биржевымъ Вѣдомостямъ“; но на дѣло—упреки въ незнаніи—отвѣчать было нечѣго, вотъ онъ и рѣшился на забавную выходку: вздумалъ упрекнуть Академію, зачѣмъ она не сочиняетъ или не издаетъ археологическихъ сочиненій о русскихъ древностяхъ, зачѣмъ у нея нѣтъ этнографическаго или историческаго музея и т. д. Но все бы это еще ничего; все это было только предлогомъ статьи. Главное же назначеніе статьи состояло въ томъ, чтобы объявить, что послѣ *несчастной* выставки Академіи, у насъ предпринята и выполнена другая выставка, уже не несчастная, а такая, гдѣ все отлично, гдѣ навряд-ли что можно выкинуть, и этою выставкой мы обязаны Обществу Поощренія Художниковъ. Чудное дѣло это Общество! Предметы, поступая въ его стѣны, подвергаются превращенію, облекаются въ новый видъ, изъ ничтожныхъ и презрѣнныхъ дѣлаются важными, интересными, превосходными! Какъ прикажете довольно надивиться такому чуду? Художники работаютъ, трудятся, воображая, что у ихъ будущихъ судей и зрителей одни и тѣ же глаза, одинъ и тотъ же смыслъ для уразумѣнія каждаго изъ ихъ произведеній. Оказывается, что это не такъ: одни изъ нихъ будутъ обсуживаться по однимъ правиламъ, другія — по совершенно другимъ. Одни и тѣ же живописцы, одни и тѣ же сюжеты, взятые для картинъ, одно и то же умѣнье художественное будутъ приниматься и растолковываться совершенно разно, смотря по тому, гдѣ появятся эти картины: въ залахъ ли Академіи Художествъ или въ залахъ Общества Поощренія Художниковъ. Пробѣгите глазами нынѣшнюю выставку этого послѣдняго Общества: вы не встрѣтите тутъ ни одного художника, который не былъ бы прежде извѣстенъ и почетно извѣстенъ; ни одной картины, которой сюжетъ былъ бы чѣмъ то совершенно новымъ, чѣмъ-то невиданнымъ у насъ въ искусствѣ. Все тѣ же это Пукеревы, Перовы, Клодты, Сѣдовы, Кошелевы, Корзухины, Шварцы, Зауервейды и т. д., которые уже не разъ появлялись и будутъ появляться съ честью на академическихъ выставкахъ. И что же? Все-таки мы обязаны признать, смотря на ихъ картины въ Академіи, что тутъ только мазня, возмутительная и поселяющая въ каждомъ отвращеніе, дребедень, доказывающая страшное паденіе искусства, а перейдя нѣсколько шаговъ, отъ Николаевскаго до Полицейскаго моста, мы должны уже начать думать совсѣмъ иначе и находить безконечныя красоты и совершенства въ точно такихъ же картинахъ и сюжетахъ тѣхъ же самыхъ живописцевъ. Неужели такія продѣлки можно еще считать невинными, нечаянными заблужденіями?

Впрочемъ, писатель „Голоса“ не вошелъ на этотъ разъ въ большія подробности по случаю покровительствуемой имъ выставки; онъ удовольствовался тѣмъ, что обѣщалъ читателямъ скорое появленіе, въ той же газетѣ, отчета комиссіи, обсуждавшей картины, выставленныя на конкурсъ: „въ немъ—говорилъ онъ—сдѣлана подробная оцѣнка картинъ награжденныхъ, и высказаны мотивы, вызвавшіе предпочтеніе ихъ“.

Дѣйствительно, явилась подробная оцѣнка („Голосъ“ 1-го декабря). Это—истинно-прекрасное произведеніе, любопытное во многихъ отношеніяхъ! Лучше этого ничего еще не печаталось въ „Голосѣ“. Ясно, что авторъ на этотъ разъ особенно постарался, взялся за перо съ тѣмъ, что напишетъ такую оцѣнку произведеній, такія наставленія художникамъ, какихъ еще и не слыхано у насъ. Чтобы судить объ интересѣ, важности и тонѣ „оцѣнки“, читателю нашему должно будетъ прочитать слѣдующія тирады. Вотъ какъ писатель Общества Поощренія Художниковъ, по его порученію или по собственному вдохновенію, хвалить то, что имѣло честь и тому, и другому понравиться: „Въ цѣломъ такое-то произведеніе показываетъ художника, одареннаго истиннымъ, живымъ, совершенно самобытнымъ талан-

бы скорѣе возвышать духъ зрителя, трогать его сердце и пробуждать въ немъ чувство изящнаго, чѣмъ дѣйствовать во вредъ такимъ впечатлѣніямъ". А! благородство, возвышеніе духа, пробужденіе чувства изящнаго! Здравствуйте, старые знакомые! Давно васъ не было слышно у насъ, любезныя маски! Давно молчали Сенковскіе и Булгарины, давно притихли вѣрные стражи чистоты и высокости, давно не видать было ихъ сердитыхъ походовъ противъ всего, что молодо, свѣже и здорово, противъ всего, что рвется къ живой, горячей правдѣ, во имя фарисейски произносимыхъ или священныхъ названій вещей, ими незнаемыхъ и непонимаемыхъ. Теперь у нихъ нашлись достойные наслѣдники, поднимающіе старую, позабытую проповѣдь, старую, дикую войну! Посмотрите, какъ все это хорошо начинается, какъ милые (впрочемъ, немного позамѣшкавшіеся) наслѣдники совершили свой первый, рѣшительный шагъ.

Одна изъ представленныхъ на конкурсъ картинъ признана примѣчательною, стоющею преміи за свою технику, за свою художественную сторону, но отринута „*за недостатокъ благородства*", за то, что „*не возвышаетъ духа зрителя*", „*не пробуждаетъ чувства изящнаго*", „*не внушаетъ симпатіи*" и т. д. Это случилось съ картиной г. Пукерева, подъ названіемъ „*Мастерская художника*". Я думаю, всѣ поняли картину этого живописца, выставленную въ Академіи года два тому назадъ и представлявшую свадьбу молоденькой бѣдной дѣвушки со старымъ, богатымъ генераломъ. Картина была полна правды, юмора, трагичности, и Академія дала за нее г. Пукереву профессорское званіе. Не знаю, дала ли бы она что-нибудь за нынѣшнюю картину, но, не смотря на сюжетъ, относящійся къ разряду мало ей симпатичныхъ, навѣрное взглянула бы на нее съ уваженіемъ и внимательностію. Въ этомъ нѣтъ никакого сомнѣнія. Вотъ Общество Поощренія Художниковъ—совсѣмъ другое дѣло. Оно на всякій случай выставило сначала нѣсколько будто бы техническихъ недостатковъ г. Пукерева: что и фигуры-то въ картинѣ коротки, и стоятъ-то онѣ параллельно (нужно ли еще сказывать читателю, что все это—чистѣйшая ложь и напраслина?). Но потомъ, выговоривши съ важнымъ видомъ эти притворные резоны, отчетъ переходитъ къ настоящимъ причинамъ, отталкивающимъ его отъ картины. Великодушные оцѣнщики благодѣтельнаго общества пришли въ ужасъ отъ того, что одна изъ фигуръ картины, и именно фигура купца—„скотоподобна и даже карикатурна, и въ ней человѣкъ уступаетъ мѣсто животному". Съ другой стороны, у молодого художника (образъ котораго пришли разсматривать купецъ-закащикъ, священникъ и старый академикъ) оказались только пріятныя черты лица, которыя „ни мало не указываютъ на высоту нравственнаго достоинства". Вотъ приговоры, дающіе ожидать много хорошаго въ будущемъ отъ Общества! Опять тутъ точь-въ-точь „*Театральный разъѣздъ*" на-лицо: „Нѣтъ ни одного лица истиннаго, все карикатуры, откратительная пьеса, грязная пьеса!.. Но что за люди, что за лица выведены, хотя бы одинъ привлекъ... Ну, отчего не пишутъ у насъ такъ, какъ французы пишутъ, напр., Дюма и другіе?" (NB: писатель „Голоса" рекомендуетъ выньче въ примѣръ уже не Дюма, а Бальзака!!). Какъ не радоваться, доброе преданіе не пропадаетъ! А все-таки хотѣлось бы спросить Общество, почему купецъ или кто бы то ни было не можетъ быть представленъ скотоподобнымъ, карикатурнымъ? Или у насъ такихъ образцовъ мало, особливо между благочестивыми жертвователями? Или мы тщательно должны скрывать отъ всѣхъ глазъ этотъ типъ отупѣлаго, заплывшаго жиромъ, безтолковаго богача, ничего больше непонимающаго, кромѣ барышей и чванства? Но еще любопытнѣе было бы добиться отъ Общества, почему оно воображаетъ, что молодой художникъ на картинѣ г. Пукерева непремѣнно долженъ носить на своемъ лицѣ высокое нравственное достоинство? Неужели всякій, кто пишетъ образа или картины, всегда ужъ полонъ высокаго нравственнаго достоинства? А если даже—по нечаянности—и полонъ, то непремѣнно такъ и долженъ носить его весь день на лицѣ, точно мундиръ какой-нибудь, и если этого мундира не видать, то и картина съ такимъ субъектомъ никуда не годится? Престранныя, прелюбопытныя понятія! Кромѣ Общества Поощренія Художниковъ нигдѣ такихъ не услышишь.

Нѣтъ, картина г. Пукерева пришлась не по силамъ оцѣнщикамъ Общества. Они ее засудили за то, за что она именно стоила высшей награды: схваченные вѣрно типы, мѣтко пойманныя выраженія всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, интересный моментъ дѣйствія, хвастовство и знатоковское шарлатанство въ старомъ академикѣ, отупѣлость и безсмысленное самодовольство въ купцѣ, лисье заискиванье передъ нимъ въ священникѣ, болѣзненное ожиданіе въ молодомъ художникѣ, наконецъ, любопытство въ молодой дѣвочкѣ, выглядывающей на всю сцену изъ-за двери,—все это, соединившееся въ одну полную интереса и жизни сцену, все это Обществу ни почемъ! Общество стоитъ на своемъ: „нѣтъ благородства!", да и только, и знать ничего больше не хочетъ. Будь поменьше пошлости въ однихъ лицахъ и побольше идеальности въ другихъ, будь во всей картинѣ поменьше истины прямо съ натуры и больше лжи условной, общепринятой—и картину захвалили бы въ Обществѣ, ей дали бы премію. Нѣтъ, Академія поступила бы совсѣмъ иначе: она не отвергла бы, не оттолкнула бы ее, какъ не оттолкнула очень недавно, а напротивъ, наградила почетнымъ образомъ картину г. Прянишникова, по взгляду на вещи, по серьезности и глубинѣ близко родственную картинѣ г. Пукерева. Но это недоступно Обществу (или, по крайней мѣрѣ, его писателю—что, впрочемъ, все одно и тоже): для него „Московскій гостиный дворъ" не что иное, какъ назма и дребедень, вмѣстѣ съ остальною выставкой!

II.

Теперь посмотримъ на Общество Поощренія Художниковъ съ другой стороны: посмотримъ, что ему нравится, и какъ оно хвалитъ то, что ему нравится.

Мы уже видѣли, какія понятія у писателя Общества о „жанрѣ“. Но такъ какъ на него нынѣче спросъ, мода, то—нечего дѣлать—онъ покоряется этому спросу, этой модѣ, Общество тоже. Сообразно съ этою необходимостью, они потребовали для своего конкурса—картины изъ русскаго жанра. Но при этомъ, ихъ требованія вотъ какія. Въ одномъ изъ своихъ фельетоновъ писатель общества провозглашаетъ: „*простой жанръ* (вѣрно, есть еще и *необыкновенный жанръ*, подумаетъ, конечно, читатель: однакожъ, нѣтъ: оказывается, что жанровъ два: простой и историческій), простой жанръ долженъ служить полнымъ очеркомъ быта настоящаго извѣстной среды, для того, чтобы служить указаніемъ потомкамъ нашимъ, какъ мы жили и чѣмъ окружали себя“. Несчастный! Для него искусство нашего времени представляется какою-то этнографіей, какою то иллюстраціей къ изученія русскаго быта. Довольно забавныя понятія! Конечно, для нашего автора „Шинель“ Гоголя, „Женитьба“, „Носъ“ тоже созданы на то, чтобы потомки наши знали, какъ мы жили и чѣмъ себя окружали? Само собою разумѣется, подъ такую этнографическую мѣрку не подходитъ „Мастерская живописца“ г. Шукерева, да притомъ же картина эта такая „неблагородная“. Зато, въ числѣ произведеній, присланныхъ на конкурсъ, были другія, которыя вполнѣ удовлетворяли и этнографіи, и благородству, и Общество поспѣшило наградить ихъ своими преміями. Но какъ оно высказываетъ причины своей симпатіи! Про одну изъ награжденныхъ картинъ („Проводы покойника“, г. Перова) отчетъ говоритъ слѣдующее: „Съ особеннымъ удовольствіемъ усмотрѣно было, что художникъ, выбравъ грустный мотивъ изъ сельской жизни, отнесся къ своему сюжету чисто художественно, безъ задней мысли, безъ драматической внѣшней театральности, безъ желанія тронуть зрителя внѣшними знаками бѣдности, или указать преднамѣренно на безпомощность, часто встрѣчающуюся въ простомъ классѣ народа“ и т. д. Такъ вотъ что доставляетъ особенное удовольствіе Обществу Поощренія Художниковъ, вотъ чего ему нужно отъ художества и художниковъ? Ему нужно, чтобы живописецъ относился къ своему произведенію *только* художественно; ни о чемъ другомъ не думалъ, кромѣ того, чтобы фигуры не были коротки, не стояли бы параллельно; чтобы написано было ловко, мастерски, пожалуй съ выраженіемъ. Все это никого не удивитъ когда вспомнишь, что критикъ „Голоса“ еще недавно жаловался, въ одной статьѣ, на одинъ „общій у всѣхъ нашихъ художниковъ недостатокъ: они пренебрегаютъ аксессуарами, [illegible]“. Дѣйствительно, это ужасно: какъ можно мало заботиться о сапогахъ, шапкахъ, ватахъ, стеклахъ и чернилахъ, и устремлять исключительное вниманіе на — сюжетъ! Что можетъ быть [illegible] только, что нашъ авторъ, [illegible] такой образъ мыслей, вотъ такъ, [illegible] въ свою [illegible] задастъ [illegible] Аракчеевъ. Хорошъ [illegible] вотъ, не [illegible], а собственно только для [illegible] и практикѣ въ [illegible] бѣлокаменной [illegible] [illegible] [illegible]

думалъ тронуть зрителя? Что за сумасшествіе! Но лучше всего заявленіе отчета, что фигура матери, *обращенная спиной къ зрителю*, „производитъ больше впечатлѣнія, *чѣмъ еслибы мы видѣли ея слезы*“. Это ли еще способность понимать что-нибудь? И такими дикими идеями Общество думаетъ наставлять художниковъ и публику!

Я могъ бы сдѣлать здѣсь нѣсколько замѣчаній насчетъ самого исполненія картины г. Перова: я не признаю его вполнѣ удовлетворительнымъ, и потому не нахожу картину столько необыкновенною, выходящею изъ ряда того, что представляютъ намъ въ послѣднее время наши талантливѣйшіе художники. Но въ техническій разборъ и отчасти, порицаніе не хочу я теперь пускаться, точно также, какъ не сдѣлалъ этого въ отношеніи къ картинѣ г. Пукерева. Не стану я также адресоваться къ г. Перову и съ запросами: зачѣмъ онъ не сдѣлалъ въ своей картинѣ того, зачѣмъ сдѣлалъ это, зачѣмъ перемѣнилъ противъ поэмы Некрасова (и себѣ во вредъ) такой или другой мотивъ, и т. д. Я только радуюсь появленію новой, прекрасной, полной чувства и выраженія картины его, и позволю себѣ замѣтить только одно: не дай Богъ, чтобы успѣхъ, вполнѣ заслуженный, этой картины увлекъ другихъ художниковъ къ выбору *преимущественно* грустныхъ сюжетовъ, подобныхъ нынѣшнему. Таланты, менѣе сильные, чѣмъ г. Перовъ, легко могутъ поскользнуться на шаткомъ пути, и наводнить насъ сентиментальными, слезливыми, плаксивыми сценами. Когда укрѣпляется гдѣ-нибудь къ нимъ привычка и вкусъ, трудно бываетъ потомъ скоро отъ нихъ отдѣлаться.

Теперь я укажу на еще другую, курьезную особенность конкурса и отчета. Въ статьяхъ „Голоса“, предшествовавшихъ конкурсу, очень сурово говорилось о ничтожествѣ сюжетовъ не только послѣдней академической выставки, но и всей вообще русской школы. И вдругъ—Общество присуждаетъ одну изъ своихъ премій картинѣ, изображающей „Палату золотыхъ дѣлъ мастеровъ при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ“ [1]). Въ этомъ сюжетѣ оно нашло какой-то *интересъ содержанія*. Какой же тутъ интересъ? Рѣшительно отказываюсь уразумѣть его и, вѣроятно, многіе будутъ со мною согласны. Какой интересъ заключается для картины въ томъ, что пріѣзжій голландецъ учитъ русскаго мастероваго дѣлать финифть, а какой-то русскій боярин забрелъ въ палату и глазѣетъ тамъ на шандалы и прочія вещи. Конечно, этотъ сюжетъ вполнѣ соотвѣтствуетъ идеалу критика въ „Голосѣ“: тутъ широкое раздолье для аксесуаровъ, которыми такъ наполнена душа его, тутъ можно восхитительно изобразить и шкафы, и чашки, и ложки, и плошки, и мало ли что еще. Но что же намъ-то въ этомъ всемъ, какое намъ-то дѣло до подобныхъ картинъ? Мы полагаемъ, что для такихъ сюжетовъ не стоитъ помакивать и кисти въ краску,—лишняя потеря времени, холста и таланта (у кого онъ есть). Фактъ ученья самъ по себѣ еще очень мало значитъ, очень мало интересенъ, и мы равнодушны къ голландцу съ русскимъ точно также, какъ наши отцы бывали, вѣроятно, равнодушны къ картинѣ: центавръ Хиронъ учитъ Ахиллесса стрѣлять изъ лука, или какъ наши потомки будутъ, конечно, равнодушны къ картинѣ: господинъ Уайненсъ учитъ русскихъ мастеровыхъ на Александровскомъ заводѣ тянуть полосы, ковать желѣзо,—если только такую картину заставитъ сдѣлать Общество Поощренія Художниковъ.

Что можетъ при такихъ задачахъ воодушевить, разогрѣть художника? Сцены никакой, дѣйствія, драмы—еще меньше, и вотъ лучшій, прекраснѣйшій талантъ долженъ потерпѣть пораженіе. Г. Клодтъ, этотъ симпатичный, почный чувства, выразительности художникъ, взявшись за эту тощую, анти-художественную, пустую задачу, вертится, мечется—и ничего не производитъ, кромѣ холодной и скучной декораціи, которая не привлекаетъ ничьего глаза, ничьего чувства, но только заставляетъ Общество объявить, что картина эта полна „благородства (опять-таки благородство!) и живописнаго впечатлѣнія въ цѣломъ“. Не только никто не раздѣляетъ этихъ послѣднихъ ощущеній, но, я увѣренъ, самъ художникъ первый же былъ недоволенъ своимъ произведеніемъ, и особенно неблагодарнымъ, ничтожнымъ сюжетомъ. Можно почти поручиться, что не самъ онъ его выбралъ, а какой-нибудь досужій пріятель, или „благородный“ поощритель искусствъ, мало понимающій дѣло, подсунулъ впечатлительному художнику свои нескладныя затѣи, и уговорилъ его попробовать ихъ на холстѣ. Можетъ ли выдти изъ этого что-нибудь хорошее? Общество находитъ, что—*да* и, между тѣмъ, какъ его фельетонистъ честитъ именемъ падшаго, осрамившагося искусства все, что находилось на послѣдней академической выставкѣ, въ томъ числѣ, значитъ, и образцовую картину г. Клодта: „Швальня въ католическомъ монастырѣ“, chef-d'oeuvre художника, само Общество даетъ премію новой картинѣ того же художника, ничего въ себѣ не содержащей, и мало удовлетворительной въ разныхъ отношеніяхъ. И все—во имя благородства и высокихъ побужденій!

Вѣроятно, во имя тѣхъ же побужденій Общество ничего не присудило пейзажу г. Каменева (петербургскаго), очень не дурному, и дало вмѣсто того третью премію по пейзажу, скучнѣйшей, несноснѣйшей картинѣ г. Дюкера, гдѣ оцѣнщики Общества ухитрились найти „вѣрное воспроизведеніе природы, живописность цѣлаго, пріятность выполненія“, а всѣ остальные люди до такой степени ничего не находили, что, пожалуй бы, и не замѣтили ее на выставкѣ.

Да, надъ такими оцѣнками и отчетами художники могутъ только потѣшаться: и тѣ, и другіе только на то и могутъ служить людямъ искусства, чтобы поднимать на смѣхъ оцѣнщиковъ и писателей отчетовъ, уменьшать ихъ вѣру (если она есть) въ художественную критику. Но имъ деньги нужны, сбыта картинамъ мало, и вотъ они принуждены все-таки отправляться къ оцѣнщикамъ и покровителямъ, серьезно, не сморгнувъ глазомъ, выслушивать ихъ совѣты, наставленія и замѣчанія, а что всего хуже—длинныя рацеи о томъ, что, начни оно выполняться, отодвинуло бы наше искусство на много шаговъ назадъ.

[1]) Картина М. П. Клодта. *В. С.*

Что дѣлать! Деньги нужны! Не у каждаго художника хватаетъ гордости и самостоятельности на столько, чтобы посмотрѣть непрошеннымъ опекунамъ и совѣтчикамъ прямо въ глаза, высказать всю правду, и позволить имъ распоряжаться — только выдачею премій и продажею картинъ. Имъ тычутъ въ глаза, что они *„десяти строкъ не умьютъ написать безъ ошибки“* (точно будто грамматика есть уже высшее доказательство образованности, здраваго смысла, таланта, силы творчества), ихъ запугиваютъ полнымъ ихъ незнаніемъ исторіи, ихъ ненмѣніемъ *„современнаго образованія, политическаго и соціальнаго смысла и развитія“*, и бѣдные художники, пожалуй, добродушно повѣрятъ, что наставники эти знаютъ и грамматику, и исторію, преисполнены современнаго образованія, политическаго и соціальнаго смысла, а потомъ станутъ принимать любое наставленіе, любой сюжетъ, даже такой, какъ „Палата золотыхъ дѣлъ мастеровъ при Алексѣѣ Михайловичѣ“. Боже сохрани, чтобы это случилось, чтобъ критикамъ „Голоса“ и имъ подобнымъ удалось сбить нашихъ художниковъ съ толку. Безъ всякихъ критиковъ и совѣтовъ вступило наше искусство на новую, настоящую свою дорогу: ни отъ кого не получало оно ни наставленій, ни зад ныхъ темъ, когда бросало прежнія преданія, швыряло прочь старыя пеленки и начинало свою новую жизнь. Наврядъ и теперь тоже оно нуждается въ попечителяхъ, наставникахъ и командирахъ.

Но покончимъ съ разсужденіями о взаимныхъ отношеніяхъ художниковъ и поощрительныхъ обществъ; вообразимъ себѣ, что преміи будутъ раздаваться этими послѣдними съ удивительною, разумнѣйшею справедливостію, а представляемыя на конкурсъ картины всегда будутъ обсуживаться непогрѣшительно вѣрно, хорошо. Что же? Надо ли на этомъ основаніи признать и въ конкурсахъ и преміяхъ что-то прекрасное, благодѣтельное, что-то такое, чего надо желать, потому что отъ нихъ наше искусство пойдетъ впередъ?

Нѣтъ, никогда! Конкурсы—дѣло совершенно пустое и лишнее, отъ нихъ нѣчего ожидать существенной пользы для дѣла. Конечно, всякій будетъ тому радоваться, когда художники станутъ получать, по какимъ бы то ни было соображеніямъ, вознагражденіе за свои произведенія, въ видѣ ли платы за трудъ, въ видѣ ли доброжелательнаго подарка. Художники никогда не отличаются изнишествомъ богатства, имъ всегда нужны деньги, и чѣмъ больше окказій представится къ ихъ полученію, чѣмъ больше они будутъ обезпечены—тѣмъ лучше. Но тутъ дѣло идетъ покуда о карманѣ, о выгодахъ художниковъ. А въ настоящемъ случаѣ не въ этомъ вопросъ. Спрашивается: что пріобрѣтаетъ отъ премій и конкурсовъ искусство? Конкурсы есть двухъ родовъ: одни на заданную тему, другіе—безъ заданной темы. Первые уже такъ нелѣпы, противоестественны въ самомъ корнѣ, что много о нихъ распространяться нечего. Что можетъ быть хуже, безсмысленнѣе, какъ задавать художникамъ, которыхъ вовсе не знаешь, о натурѣ, способностяхъ, наклонностяхъ которыхъ тебѣ ничего неизвѣстно—какую то свою собственную, выдуманную отъ праздности, тему,—тему, до которой тебѣ-то и самому нѣтъ никакого дѣла, съ которой ты не имѣешь ничего общаго? Здѣсь выражается полнѣйшее непониманіе художника, его дѣятельности и потребностей. Для того, чтобы художественное произведеніе удалось, чтобъ оно полно было жизни и силы, надо, чтобъ оно соотвѣтствовало всѣмъ сторонамъ характера, ума, способностей, творчества художника, а для этого задача будущаго произведенія должна возникнуть внутри собственнаго духа художника, должна наполнить все его существо, онъ долженъ горѣть къ ней страстью, долженъ быть въ нее влюбленъ, и тогда только вся натура его дастъ на выполненіе такой задачи лучшее, что въ немъ есть. Слегка заниматься своимъ сюжетомъ, своей картиной, или—что то же—работать на тему, къ которой равнодушенъ, дѣло непозволительное, и всегда горько за себя отищающее. Но чтобъ посторонній человѣкъ могъ удовлетворить всѣмъ потребностямъ художника относительно сюжета — это самый рѣдкій, самый необыкновенный случай. Этого до нашего времени не сознавали, и вотъ отчего музеи цѣлой Европы завалены такою кучею сора и вздора. Задавать художнику задачу всегда прежде считалось дѣломъ самымъ естественнымъ, законнымъ, полезнымъ, даже необходимымъ. Есть люди, которые и до сихъ поръ держатся того же самаго легковысленнаго понятія, не воображая, что заставлять художника работать на чужія темы—то же, что принуждать курицу высиживать высиживать чужія яйца, утиныя или галкины. Какъ бы ни было, но Общество Поощренія Художниковъ собиралось сначала поступать по старинному порядку, и герольдъ его заявилъ въ „Голосѣ“ объ открытіи конкурса *на заданныя Обществомъ темы*. Позже, это почему-то измѣнилось, и въ оффиціальномъ объявленіи о конкурсѣ было уже просто сказано, что будутъ даны преміи за лучшія двѣ картины изъ русскаго *жанра*.

Конечно, эта вторая система безмѣрно лучше предыдущей, но только именно въ сравненіи съ нею, а не сама по себѣ. Говорятъ: мы станемъ давать премію всякій годъ за двѣ-три лучшія картины. Очень хорошо Но для чего? Для того, чтобъ „поощрять“ художниковъ, двигать искусство впередъ. Но какъ же это движеніе впередъ совершится? Неужели, художники сдѣлаются лучше, совершеннѣе оттого, что всякій годъ двое или трое изъ нихъ получатъ 600, 400 или 200 рублей? Неужели, у нихъ отъ этого и способностей прибудетъ, и умѣнья сдѣлается больше, и они разовьются удивительнѣйшимъ образомъ? Неужели на ихъ развитіе только и можно подѣйствовать, что обѣщаніемъ 600 рублей? Но положимъ, что многіе изъ художниковъ (пожалуй, хоть всѣ) увидятъ въ предложенномъ конкурсѣ выгодную аферу, авантажную спекуляцію, и собственно для пріобрѣтенія 600 или 400 рублей начнутъ тщательно развиваться, образовываться, превращаться въ отличныхъ художниковъ—что же дальше-то будетъ? Придетъ конкурсъ, вотъ и получатъ премію двое или трое. Остальные развившіеся, усовершенствовавшіеся, останутся—чисто съ нѣмомъ. Зачѣмъ же они развивались, усовершенствовались? Вѣдь на будущій годъ будетъ опять тоже, на слѣдующій—тоже, и чѣмъ дальше, тѣмъ меньше

останется шансовъ на полученіе 600 рублей, потому что число развивающихся все только между тѣмъ прибывало. „Э, да это дѣло неладное—скажутъ, пожалуй, тогда они всѣ гуртомъ—не стоило намъ и развиваться! Эта благодатная премія насъ только морочитъ. Получить ее должны только двое-трое, а развиваться—всѣ; развиваться же куда трудно по предписаніямъ „Голоса“! На что же мы развивались? Не стоило труда! Это выходитъ точно лотерея: деньги подай всѣ, а выигрышъ только одному. Нѣтъ, не стоитъ намъ хлопотать для этихъ конкурсовъ!“ Если художники скажутъ это, они будутъ совершенно правы.

Когда же на это самое дѣло посмотримъ и мы, публика, оно тоже не покажется намъ чрезчуръ восхитительнымъ. Мы спросимъ прежде всего: почему надо давать деньги только тому, кого признаютъ первымъ или вторымъ? Неужели, всѣ остальные художники нуждаются меньше ихъ? Или, можетъ быть, искусство нуждается только въ этихъ первыхъ, въ нихъ однихъ все дѣло состоитъ, а объ остальныхъ: 4-мъ, 5-мъ, 6-мъ и т. д. и безпокоиться не стоитъ? Нѣтъ, искусство нуждается не въ томъ, кто первый, а въ томъ, кто хорошій художникъ: хотя бы онъ былъ 7-й или 20-й по списку какого-то общества, все-таки онъ важенъ и дорогъ для искусства. Понятны конкурсы и преміи въ дѣлахъ съ одною, опредѣленною, одностороннею цѣлью: требуется, напр., жеребецъ 5 лѣтъ, который въ 7 минутъ пробѣжалъ бы 10 верстъ; требуется непромокаемая шляпа, которая три дня сряду стояла бы подъ проливнымъ дождемъ, и не пропустила бы ни одной капли воды—кто представитъ требуемое, тому премія. Вотъ счастливые обладатели или изобрѣтатели нужныхъ драгоцѣнностей и являются со своимъ товаромъ, употребляютъ все возможное, чтобъ побѣдить противниковъ, и наконецъ одинъ или двое изъ нихъ признаются побѣдителями. Дѣйствительно, въ такихъ случаяхъ рѣшеній немного: одно-два, они-то и есть настоящія, прочія всѣ негодны, ихъ бросаютъ въ сторону, оставляютъ безъ вниманія. Чтобъ добиться награды, не получившіе премій должны научиться дѣлать то, что дѣлаютъ получившіе премію. Въ художественномъ мірѣ нѣтъ ничего подобнаго. Тамъ первое мѣсто занимаетъ не умѣнье, а фантазія, творчество, способность къ извѣстному содержанію, и способность выражать его. Тутъ уже не требуется никакого перваго, не нужно никакого лучшаго, ни одинъ художникъ не имѣетъ надобности перебить товарища, сдѣлать лучше, чѣмъ онъ—у нихъ нѣтъ никакого общаго рѣшенія, никакой общей задачи, у каждаго своя особенная задача, каждый долженъ искать только того, какъ бы выразить самого себя, свою натуру, свой талантъ, свои чувства, страсти, понятія. Пускай онъ будетъ хоть 40-й по списку (кто рѣшится составлять такіе списки?), все-таки, его произведеніе можетъ быть и прекрасно, и значительно. Вѣдь это совсѣмъ не то, что жеребецъ, отставшій на скачкѣ, или шляпа, промокшая на мануфактурномъ конкурсѣ. Дѣло тутъ не въ четырехъ ногахъ и не въ войлокѣ.

И что за „поощренія“ художниковъ, на что они? Или, быть можетъ, мало ихъ у насъ, за ними дѣло стало? Казалось бы, нѣтъ художниковъ у насъ больше, чѣмъ надо для нашего общества. Не странное ли это дѣло: само общество, отъ умственной ли лѣни, апатіи, или другихъ какихъ причинъ, мало нуждается въ картинахъ и живописцахъ, а какая-то компанія любителей будетъ стараться о расположеніи ихъ. Казалось бы, если давать преміи у насъ, то ужъ, конечно, скорѣе публикѣ, чѣмъ художникамъ. Эти-то послѣдніе дѣлаютъ свое дѣло какъ не надо лучше, ихъ не въ чемъ поощрять. Вотъ дѣло другое—публика. Ее надо развивать, образовывать, ее надо учить, чтобъ она полюбила (если можетъ) искусство и его столько же прекрасныя у насъ проявленія. Значитъ, если на то пошло, конкурсы надо заводить не между художниками, а между всѣми, составляющими публику: кто больше пойметъ, кто больше полюбитъ то, что хорошо, кто окажется меньше равнодушенъ, меньше апатиченъ, тому и давать премію.

Что же касается до художниковъ, то имъ не конкурсы, не преміи нужны, а стипендіи, пенсіи, единовременныя пособія. Но уже не по ранжиру, не по списку съ нумерами, а потому, кому изъ нихъ что дѣйствительно нужно. Общество все хлопочетъ о томъ, что ему нравится и чего ему хочется: пора бы подумать и о томъ, что художникамъ нужно. Такъ и дѣлало *прежнее* Общество Поощренія Художниковъ: вопреки своему смѣшному заглавію, оно занималось дѣломъ, и помогло не одному бѣдному таланту на его многотрудномъ, тернистомъ пути. *Нынѣшнему* Обществу это, кажется, не по вкусу: что за охота, въ самомъ дѣлѣ, быть полезнымъ, благодѣтельнымъ? То ли дѣло поощрять, навязывать совѣты и сюжеты, затѣвать конкурсы, отличаться въ милостивомъ, барскомъ раздаваніи премій!

(*„Спб. Вѣд.“, 12 и 13 янв. 1866 г., №№ 12 и 13).*

Неучи и доки.

Вотъ какъ дурно, подумаешь, иной разъ быть простой публикой, а не ученымъ нуженъ! Кажется о хорошемъ стараешься, о добромъ хлопочешь, а потомъ на дѣлѣ окажется, что всѣ твои старанія глупы и напрасны, что они только вздоръ и пустяки, посмѣянія достойные. Какъ ни кинь—все клинъ!

Въ Оренбургскомъ нашемъ краѣ, въ Туркестанской области, напали недавно на слѣдъ двухъ городовъ, одного средневѣкового, а другого—неизвѣстной древности, на лѣвомъ берегу Сыръ-Дарьи, верстахъ въ двадцати или тридцати отъ нашего форта № 1-й. Изъ нихъ средневѣковой городъ назывался *Джанкентъ*,

тѣ же укрѣпленія, какъ [illegible] Но [illegible] и тутъ есть [illegible], что они существовали уже разъ [illegible] Но что [illegible] указывать на [illegible] и тутъ же другой, старый городъ, и [illegible] старые города [illegible] естественно [illegible] указывать окружающимъ новый городъ [illegible], показывая кирпичи ихъ этихъ развалинъ, указали на нихъ инженерному офицеру крѣпости, которому была поручена для обозрѣнія отдаленной древности, и поручили, побывавъ на мѣстѣ, подтвердить заявить, что видѣнныя имъ развалины города, простиравшагося верстъ на пять, представляютъ много важности, во первыхъ для науки, потому что тутъ найдутъ, можетъ быть, значительныя открытія, а также и для нихъ крѣпости, потому что изъ развалинъ можно получить нѣсколько милліоновъ превосходнаго кирпича особенной квадратной формы. Комендантъ крѣпости или форта № 1-й приставилъ команду, чтобы ни кирпича, ни кто другой не продолжали расшивній прежде чѣмъ будетъ рѣшено, какъ быть съ новооткрытыми развалинами. Въ то же время послали въ Петербургъ извѣстіе объ открытіи, и газеты разнесли его по цѣлой Россіи.

Что во всемъ этомъ дурного, что предосудительнаго могло бы, кромѣ самаго утѣшительнаго, ничего тутъ не было.

Военные люди, которымъ обыкновенно нѣтъ никакого дѣла до древностей, потому что они заняты прямыми обязанностями своей службы, теперь вдругъ интересуются развалинами помышляютъ объ ихъ важности для науки, отряжаютъ часовыхъ, чтобы сторожить ихъ, стараются о спасеніи ихъ отъ киргизовъ, или вообще отъ всякаго вреда, печатаютъ въ газетахъ: не прекрасно ли все это, не пріятнѣйшія ли это у насъ новости, не заслуживаетъ ли полной благодарности съ нашей стороны, со стороны всего общества?

Но оказывается, что все это и не прекрасно, и не почтенно, и не достойно привлекательности. Случилось, послѣ напечатанія корреспонденціи изъ Оренбурга то, что, бывало, часто случалось въ прежнее время, когда наступалъ день парадной процессіи, торжественнаго шествія. Стоятъ стройными стѣнами войско по обѣимъ сторонамъ улицы, стоятъ толпы глазѣющаго народа, вездѣ миръ, тишина и порядокъ, и вдругъ какой нибудь неказистый армячекъ, какое нибудь обыденное пальто проскочатъ сквозь ряды мундирнаго войска и пробѣгутъ перебѣжатъ черезъ улицу, отчего мать сыра земля не расколется, часовъ не остановится до процессіи и, значитъ, никому вреда не будетъ. Но тутъ вдругъ [illegible] городовые, разсвирѣпѣютъ, замашутъ руками, [illegible] назадъ, обычному армячку какъ [illegible] [illegible] часть

[illegible] [illegible] [illegible] [

вольно курьезная вещь, порядочное доказательство непроходимой схоластичности, равнодушія къ живому дѣлу и обоготворенія книжности. Пускай киргизы или кто угодно растащутъ остатки двухъ древнихъ городовъ по кирпичику, пусть оренбургскіе офицеры, никому не говоря ни слова, строятъ изъ древняго кирпича крѣпости, казармы, амбары или что ни попало, пусть записанныя ими на мѣстѣ свѣдѣнія или протесты гніютъ въ канцеляріи или архивѣ, но только бы они молчали и не называли „открытіемъ“ того, что давно извѣстно вотъ тѣмъ-то и вотъ этимъ-то ученымъ мужамъ. Pereat mundus, fiat justitia! Пропадай нетронутые Джанкенты, была бы только цѣла ученая формалистика! Вѣдь въ самомъ дѣлѣ это ужасное дѣло: какіе-то неучи называютъ джанкентскія развалины своимъ открытіемъ, хлопочутъ о нихъ, берегутъ, собираются разрывать ихъ, а настоящіе мудрецы уже давно тутъ были, да ничего не сдѣлали. Правда, изъ этого послѣдняго ничего еще покуда не произошло, дѣло ни на іоту не подвинулось впередъ, и древніе остатки продолжали потихоньку стираться съ лица земли, но за то тутъ былъ все ученый народъ, и они соблюли порядки по всѣмъ правиламъ.

Г-нъ В. В. Григорьевъ, тотъ по крайней мѣрѣ хоть признаетъ, что хорошо было бы произвести изслѣдованіе джанкентскихъ развалинъ; только, поспѣшаетъ онъ презрительно прибавить, нужны „изслѣдованія дѣйствительно ученыя, а не черезъ какихъ-нибудь чиновниковъ или офицеровъ, произведенныхъ въ археологи для этой оказіи“. Точно будто кто-нибудь и въ самомъ дѣлѣ собирался перебивать у гг. ученыхъ лавочку, точно будто немногія слова, сказанныя добродушными оренбургцами въ радости открытія, въ полнотѣ доброжелательства о новомъ дѣтищѣ ихъ, имѣютъ претензію быть изслѣдованіемъ, пахнутъ ученостью. Но во всякомъ случаѣ, г. Григорьевъ по крайней мѣрѣ хоть признаетъ пользу изслѣдованія. Г. Макшеевъ не согласенъ даже и на то: онъ заявляетъ, что результаты раскопокъ будутъ только несомнѣнно полезны „для хозяйства фортовъ“ (кирпича), а для науки—„можетъ быть“. Не удивительное ли дѣло? Французы, англичане, нѣмцы роются въ Африкѣ, Финикіи, Сиріи, Персіи, Индіи, наконецъ гдѣ только могутъ и никогда имъ не приходитъ въ голову мысль, что раскопка древнихъ памятниковъ прежде всего принесетъ пользу хозяйству ихъ крѣпостей, а потомъ уже *можетъ быть* наукѣ, коль скоро дѣло идетъ о такихъ ничтожныхъ, пустыхъ вещахъ, какъ остатки оружія, утвари, построекъ древнихъ народовъ. Они часто ошибаются въ поискахъ, многіе годы проводятъ въ тщетныхъ раскопкахъ, но ни на минуту не отступаютъ отъ мысли, что онѣ непремѣнно будутъ важны и полезны для науки, что ихъ нельзя оставлять и нельзя жалѣть издержекъ на нихъ. За то ихъ музеи обогатились такими неожиданными памятниками, которые возстановляютъ цѣлыя эпохи древности, не разсказанныя ни въ какихъ книгахъ, ни въ какихъ текстахъ. Такая страна, какъ Россія, раскинувшаяся по огромнымъ и разнохарактернымъ пространствамъ, безъ малѣйшаго сомнѣнія заключаетъ въ нетронутыхъ нѣдрахъ своихъ безчисленныя сокровища, которыя (если судить уже и по маленькимъ до сихъ поръ добытымъ обращикамъ) прибавятъ не одну страницу въ исторіи погибшихъ, безвозвратно стертыхъ съ лица земли, народовъ. Гдѣ ни копни, вездѣ выходятъ наружу чудные остатки древности. Джанкентскія развалины обѣщаютъ быть плодотворны въ высшей степени: *старый городъ*, погребенный тутъ подъ илонъ, песками и травой-колючкой былъ, повидимому, однимъ изъ городовъ древнѣйшаго туземнаго населенія, именно хоразмійцевъ и согдіанъ, народовъ, изученіе которыхъ имѣетъ для древнѣйшей нашей исторіи такое же значеніе, какъ изученіе скиѳовъ. Раскапывая ихъ города, курганы, добывая остатки ихъ оружія, утвари, убранствъ, — а въ существованіи всего этого, подъ землею сыръ-дарьинскихъ мѣстностей, нельзя сомнѣваться—мы добываемъ недостающіе до сихъ поръ матеріалы для первоначальной исторіи нашего отечества.

Драгоцѣнные камни и обломки сами даются намъ въ руки, говорятъ намъ: возьмите, раскапывайте насъ, мы вамъ разскажемъ чудныя вещи о тѣхъ народахъ, чтѣ насъ складывали, что здѣсь когда-то жили. И вмѣсто того, чтобы съ жаромъ схватить лопату и кирку, вмѣсто того, чтобы приняться за воскрешеніе погребенныхъ тайнъ, мы начнемъ споръ о томъ, кто первый былъ въ томъ краю, кто, посмотрѣвъ почивающія непробуднымъ сномъ развалины, первый занесъ ихъ въ свой журналъ или описаніе. Помпея, русская Помпея! Кто смѣлъ назвать Помпеей темныя, неизвѣстныя руины джанкентскія? яростно восклицаютъ доки-ученые. Но отчего же *тарому городу* около Джанкента и не быть нашею Помпеей? спросимъ мы. Неужели только и важны, что римскія или греческія фрески и треножники? Нѣтъ, мы не умѣемъ еще цѣнить того, что у насъ есть, мы слишкомъ мало еще уважаемъ собственную исторію, слишкомъ мало еще интересуемся первоначальными ея судьбами, мы все еще слишкомъ рабы чужихъ громкихъ именъ и титуловъ.

Но полно спорить о словахъ и ученомъ *мѣстничествѣ*. Не пора ли за дѣло, прежде чѣмъ этимъ дѣломъ займутся по своему киргизы и иные неученые практики. Пусть за раскопки принимаются ученые или „офицеры и чиновники“,—только бы принимались, только бы дѣло не остановилось и не замерло снова. Конечно, полезенъ, часто необходимъ глазъ истиннаго хорошаго ученаго при раскопкахъ древности: такой человѣкъ многое присовѣтуетъ, многое направитъ. Но главнѣе еще смѣтка, ловкость, стараніе, умѣніе: все это никоимъ образомъ не есть еще непремѣнная принадлежность каждаго ученаго. Книжное знаніе и умѣніе производить раскопки—это двѣ вещи совершенно разныя. Еще дѣло неизвѣстное, каждый ли изъ русскихъ неучей оказался бы при раскопкѣ джанкентскихъ или иныхъ драгоцѣнныхъ развалинъ дѣйствительно столько же для нихъ безполезнымъ, какъ всѣ до сихъ поръ ѣздившіе и видѣвшіе ихъ, а потомъ писавшіе о тѣхъ развалинахъ язвительныя и неязвительныя замѣтки.

(„Спб. Вѣд.“ 18 марта 1867 г., № 76, съ подп.: Ив. Каверинъ).

Новыя художественныя изданія (1870—71).

I.

Художественный автографъ.

Выставка Академіи Художествъ закрылась, не обративъ ни малѣйшаго вниманія на много разъ высказанныя изъ среды публики заявленія о томъ, что надо бы пускать, хоть подъ конецъ, цѣлую огромную массу публики, не требуя за входъ платы. Посмотримъ теперь, что-то скажетъ будущій годъ. Но въ ожиданіи тѣхъ счастливыхъ временъ, когда станутъ у насъ, наконецъ, подумывать о тѣхъ совершенно простыхъ и естественныхъ вопросахъ, безъ которыхъ лучше было бы вовсе и не приниматься ни за какія самыя нарядныя выставки, въ ожиданіи этого, мы можемъ, по крайней мѣрѣ, сказать себѣ въ утѣшеніе, что если есть у насъ довольно людей, которые не понимаютъ и не исполняютъ истиннаго кореннаго своего долга, то тутъ же рядомъ есть тоже и люди, начинающіе заботиться о настоящемъ дѣлѣ, считающіе его своимъ долгомъ и прилагающіе къ нему все свое старавіе.

Насъ сильно порадовало появленіе, еще до закрытія выставки, изданія „Художественный Автографъ“, о первомъ выпускѣ котораго мы говорили въ нашей „Хроникѣ“ уже мѣсяца полтора тому назадъ. Теперь поступило въ распоряженіе публики изданіе въ полномъ своемъ составѣ, и одинъ уже этотъ фактъ мы считаемъ достойнымъ вниманія. Наши художники слишкомъ мало еще привыкли дѣйствовать сами и сообща, дружной, крѣпко сплотившейся для одной общей цѣли, и можно всегда опасаться, на основаніи слишкомъ многочисленныхъ, къ сожалѣнію, прежнихъ опытовъ, что предпріятіе, какимъ нибудь чудомъ собравшее нѣсколько лицъ вмѣстѣ, скоро распадается и исчезнетъ безъ слѣда. Въ прошломъ году началось изданіе „Художественнаго Автографа“, предпринятаго самими художниками, безъ всякаго начальства, безъ всякаго посторонняго дирижера—и вдругъ нынѣче оно продолжается: не достойно ли это всякаго изумленія? Но этого мало. Издатели (члены нынѣшней художественной артели) говорятъ нынѣче въ своемъ предисловіи: „Каковы бы ни были сужденія о нашемъ изданіи, мы твердо рѣшились его продолжать, убѣжденные въ томъ, что всѣ интересующіеся отечественнымъ искусствомъ, относятся къ этому изданію съ сочувствіемъ“. Вотъ эти слова всего дороже. У насъ никогда не бывало недостатка въ людяхъ, которые вдругъ что то выдумаютъ и начнутъ; но чтобы продолжать, вотъ тутъ-то насъ вѣчно не хватаетъ, и только надо послушать, какая куча всякій разъ является самыхъ основательныхъ причинъ на попятку и въ оправданіе нашей лѣни или неумѣлости. Поэтому то твердая рѣшимость новаго поколѣнія художниковъ кажется намъ тѣмъ-то въ высшей степени отрадною. Право, только боишься вѣрить, что и въ самомъ дѣлѣ эти молодые люди не оставятъ начатаго и не потеряютъ той энергіи, которая сопровождала первыя минуты затѣяннаго ими дѣла. Но, по крайней мѣрѣ, они очень хорошо понимаютъ, что это затѣянное ими дѣло и хорошо, и полезно. Они говорятъ въ своемъ предисловіи: „Выставляемыя на ежегодныхъ выставкахъ вещи, прогостивъ въ залахъ Академіи всего полтора мѣсяца, расходятся въ разные концы, съ тѣмъ, чтобы потомъ болѣе никогда не соединяться. Единственнымъ памятникомъ каждой выставки до сихъ поръ оставался ея указатель. Несмотря на краткость и сухость такихъ указателей, они собираются и берегутся художниками и любителями изящнаго, видящими въ нихъ слѣдъ крупнѣйшаго событія въ области русскаго искусства и цѣнный матеріалъ для его исторіи. Всѣ тѣ, для кого эта исторія имѣетъ хоть нѣкоторое значеніе, не могли, поэтому, не желать, чтобы отъ каждой выставки оставался слѣдъ болѣе прочный, матеріалъ болѣе цѣнный. Такимъ матеріаломъ могъ быть лишь ежегодно являющійся сборникъ снимковъ съ наиболѣе замѣтныхъ выставочныхъ произведеній, въ которомъ сами экспоненты собственноручно воспроизводили бы свои работы. Издавать подобный сборникъ было всего приличнѣе и удобнѣе самимъ экспонентамъ. Они и взялись за это дѣло, увѣренные въ пользѣ и даже въ необходимости такого изданія“. Итакъ, нѣтъ недостатка въ пониманіи важности предпріятія. Недостатка въ сочувствіи со стороны публики также нѣтъ: прошлогодній „Автографъ“ разошелся весь, до послѣдняго экземпляра, въ самое короткое время (несмотря на многія несовершенства изданія), и потребность въ немъ была такъ велика, что, по распродажѣ всѣхъ экземпляровъ, нерѣдко предлагали увеличенную плату, только бы достать еще одинъ экземпляръ. Если мы не ошибаемся, то же самое повторится и въ нынѣшнемъ году: значитъ, послѣ всего этого дѣло остается единственно за собственною энергіей художниковъ. По счастью, кажется, она не ослабѣваетъ.

Къ сожалѣнію, приходится убѣдиться, что выполняютъ въ настоящемъ случаѣ свою задачу преимущественно все только сами издатели, члены художественной артели; другіе же художники точно какъ будто становятся равнодушны къ предпріятію. Это намъ говорятъ слѣдующія цифры: въ прошломъ году было всего 42 листа, и на нихъ 106 рисунковъ: изъ этого числа автографовъ было 81. А нынѣче—листовъ 44, на нихъ рисунковъ 110, а изъ нихъ автографовъ — только 63. Значитъ рисунковъ въ общемъ числѣ больше, а автографовъ почти на 20 пьесъ меньше противъ прошлогодняго: выводъ печальный—за художниковъ. Намъ кажется невозможнымъ согласиться на то извиненіе, которое выставляютъ въ пользу прочихъ своихъ товарищей гг. члены артели,—что-дескать, нынѣче въ изданіи являются не автографами тѣ художественныя произведенія,

авторы которыхъ вдали отъ Петербурга, или же не привыкли рисовать перомъ и литографическими чернилами. И то и другое—извиненія, которыя дѣлаютъ честь учтивости гг. членовъ артели и желанію выгородить товарищей по искусству, и больше ничего. Отсутствующихъ авторовъ немного, и притомъ отсутствіе не резонъ тутъ, потому что этимъ господамъ еще съ прошлаго года очень хорошо извѣстно, что будетъ выставка и будетъ автографный альбомъ; какъ же впродолженіе цѣлаго года они не нашли нѣсколькихъ часовъ на то, чтобы сдѣлать небольшой рисунокъ? Неумѣнье рисовать литографическими чернилами—тоже самый пустой и непозволительный предлогъ отказа. Не умѣютъ рисовать этимъ способомъ вовсе не одни тѣ, кто отказался отъ участія въ альбомѣ; не умѣютъ—всѣ, и, однакоже, иные все-таки старались, хлопотали, учились—ну, вотъ и добились, наконецъ, если не самыхъ блестящихъ результатовъ, то все-таки результатовъ достойныхъ уваженія. Уже одно стараніе ихъ, уже одно желаніе достигнуть чего-то хорошаго—дѣлаетъ имъ величайшую честь. А то, что за отвѣтъ: не умѣю, не рисовалъ никогда прежде! Не умѣешь—такъ поучись. Было же время когда ты, любезный другъ, неумѣлъ ни карандаша, ни кисти взять въ руки, а черченье литографическимъ перомъ—это еще не Богъ знаетъ какая премудрость. Не сами ли художники въ прошломъ году собирались, разсуждали, толковали, и, наконецъ, порѣшили, что всего легче, всего проще, всего удобнѣе во всѣхъ отношеніяхъ—дѣлать имъ для „Автографа“, свои рисунки именно этимъ способомъ. Что же это за притча такая, что вотъ не дальше, какъ черезъ годъ, оказывается уже цѣлый списокъ художниковъ, которые отступаются отъ этого „самаго легкаго, самаго простаго и самаго удобнаго“ способа? Не выходитъ вполнѣ удачно сразу, немножко не клеится—ахъ, какая важность, скажите пожалуйста! Что за нетерпѣніе такое, что за дѣтство воображать, что все непремѣнно такъ вотъ и должно сразу удаваться! Казалось бы, раньше всѣхъ другихъ должна была бы вопіять и жаловаться публика, когда бы и въ самомъ дѣлѣ иное выходило не совсѣмъ-то ладно: такъ вѣдь нѣтъ же, публика снисходительна, публика сквозь пальцы глядитъ на тотъ или другой недостатокъ, на маленькую неудачу—во имя прекрасной цѣли, во имя рѣдкаго и совершенно необыкновеннаго у насъ предпріятія; публика готова ждать, пока молодые и энергическіе художники усовершенствуются, добьются успѣха въ непривычномъ для нихъ производствѣ. И что же—въ награду за это благодушіе и снисходительность, множество художниковъ (и, какъ на бѣду, изъ лучшихъ) бросаютъ литографическое перо въ сторону, и говорятъ: „Не хочу больше дѣлать, не стану! И что за охота корпѣть и стараться? Пусть дѣлаетъ, кто хочетъ. Мнѣ что за дѣло до вашего „Автографа“, у меня есть своя работа!“ Слова просто постыдныя, образъ мыслей просто недостойный порядочнаго человѣка, не то, что уже художника, котораго какъ-то всегда хочется видѣть лучше, свѣтлѣе и чище большинства другихъ людей, затертыхъ ремесломъ или своекорыстною пустотою жизни.

Но когда такъ, когда уже такъ скоро у насъ оказалось много молодыхъ художниковъ, забывающихъ еще недавнюю свою горячность къ хорошему дѣлу и выбрасывающихъ изъ памяти сознаніе о почтенности и достоинствѣ общаго художественнаго предпріятія на память о себѣ и на пользу обществу, то я бы сказалъ тѣмъ остальнымъ, которые не теряли прежняго жара и ничего не позабыли: „Господа! вамъ трудно, васъ однихъ оставляютъ расправляться съ дѣломъ, какъ хотите, и какъ знаете, *вамъ измѣняютъ*,—нужды нѣтъ! Оставайтесь тверды и мужественны по-прежнему, и за вами останется вся честь. Если дѣло, предпринятое вами, полезно, необходимо, то пусть же оно и не прекращается изъ-за слабодушія, лѣни или апатіи нѣкоторыхъ. Что дѣлать! Если у насъ, даже и во всемъ художественномъ, нужны непремѣнно главные запѣвалы, которые бы думали, хлопотали и начинали за другихъ—ну, такъ и продолжайте это, какъ начали. Нечего дѣлать: ходите, упрашивайте, напоминайте, пишите сто писемъ, толкайте въ бока сонныхъ, но главное — не бросайте своего дѣла, не бросайте его ни за что на свѣтѣ; только въ общей работѣ, только при участіи всѣхъ силъ, какія только есть на-лицо, двигается дѣло впередъ. Не давайте никому залеживаться въ тѣни, не слушайте извиненій и отнѣкиваній, и въ будущемъ, въ предбудущемъ году окажутся результаты вашей благодѣтельной назойливости (въ которой не вы же виноваты), вашего непобѣднмаго упорства“.

Таковы, мнѣ кажется, размышленія всякаго изъ среды публики, при первомъ взглядѣ на нынѣшній „Автографъ“ и при бѣгломъ обозрѣніи его оглавленія. Что касается до заключающихся тутъ рисунковъ, то намъ очень пріятно сказать съ самаго же начала, что желаніе издателей исполнено. Очень хорошо сознавая трудность удовлетворительнаго внѣшняго совершенства въ своемъ изданіи, они говорили: „Современемъ, когда наше изданіе упрочится и измѣнятся къ лучшему нынѣшнія условія литографическаго и гравировальнаго дѣла, художественный автографъ будетъ состоять изъ болѣе отчетливыхъ и изящнѣе изданныхъ рисунковъ; но пока приходится довольствоваться тѣмъ, что возможно въ данную минуту, и считать уже большимъ успѣхомъ, когда удастся хоть на-волосъ усовершенствовать изданіе, не возвышая его первоначальной, крайне умѣренной цѣны (3 руб. для подписчиковъ, 4 руб. въ продажѣ). Поэтому, если окажется, что въ нынѣшнемъ году „Автографъ“ хотя нѣсколько лучше прошлогодняго, то и это будетъ для насъ большимъ утѣшеніемъ“. Повторяемъ, эти ожиданія, эти столь умѣренныя желанія членовъ художественной нашей артели исполнились. Нынѣшній „Автографъ“ во многихъ отношеніяхъ удачнѣе прошлогодняго. Приходится, какъ и въ прошломъ году, иногда жаловаться на литографію, на оттиски, однимъ словомъ, на недостатки посторонняго механизма; но сквозь эти, встрѣчающіяся въ иныхъ мѣстахъ несовершенства, все-таки видна рука хорошаго художника; а такъ какъ выставка нынѣшняго года была богата значительными вещами, то и альбомъ

художественной артели получаетъ значительный интересъ въ глазахъ публики. Именно въ нынѣшнемъ году, больше чѣмъ въ очень многихъ другихъ, было бы жалко, еслибы канула въ вѣчность вся эта отличная выставка, не оставивъ твердаго, несокрушимаго слѣда. Виновата ли артель если лучшія наши литографическія заведенія (какъ наприм., литографія г. Ильина), столь превосходныя когда дѣло идетъ о печатаніи картъ, плановъ и разныхъ атласовъ, оказываются слишкомъ несостоятельными, когда надо печатать что-нибудь художественное, и впродолженіе цѣлаго года не сдѣлали въ этомъ отношеніи никакого успѣха? Многіе рисунки приходилось гг. художникамъ перерисовывать *раза по три*: вѣдь это порядочное мученіе! А все-таки не вышло вполнѣ хорошо. Что же прикажете дѣлать? Посылать печатать заграницу, въ Парижъ, въ Германію? Но тамъ война, тамъ не до литографіи, а еслибы даже не было и войны, то затруднительно, сложно,—и, наконецъ, что за срамъ такой, что за что ни возьмись, все надо посылать заграницу, ничего нельзя сдѣлать дома! Надо же разъ начать что-нибудь и здѣсь.

Несмотря на всѣ эти трудности, „Автографъ“ вышелъ все-таки настолько интересенъ и примѣчателенъ, что мы смѣло рекомендуемъ его вниманію всѣхъ, кого интересуетъ нынѣшнее русское искусство. Тутъ собрано все, чѣмъ интересна была выставка нынѣшняго года; изъ числа произведеній особенно примѣчательныхъ недостаетъ только двухъ: „Шарманщика“ г. Сѣдова и „Визита у доктора“ г. Владиміра Маковскаго—а это жаль: обѣ вещи принадлежали къ лучшимъ украшеніямъ выставки, даромъ что ихъ авторамъ не дали за эти двѣ вещи никакого художественно-чиновнаго повышенія, ни денежной награды. Мы не принадлежимъ къ числу поклонниковъ художественныхъ чиновъ: но—покуда они существуютъ—они очень важны для тѣхъ, кому ихъ даютъ, по своимъ матеріальнымъ послѣдствіямъ. Во всякомъ случаѣ, разумѣется, нужно желать, чтобы какъ они, такъ и денежныя преміи раздаваемы были какъ можно уравнительнѣе. Поэтому очень жаль, что такая талантливая, по выраженію вещь, какъ „Визитъ у доктора“, не только не доставила своему автору ни чина, ни денегъ со стороны Академіи, но даже не попала въ альбомъ, изданный своими же братомъ, товарищами-художниками. Уже эти люди отлично понимаютъ, гдѣ есть талантъ и что важно въ художествѣ; значитъ, они немогли не цѣнить картины г. Владиміра Маковскаго. Какимъ чудомъ, по какой оплошности она не попала въ „Автографъ“—я уже не знаю. Пускай бы лучше не попали туда разные картоны изъ „Іоанновъ евангелистовъ“ къ радости публики провалившейся даже на вѣсахъ самой Академіи, или разные, писанные или лѣпленные „Александры македонскіе“, вкушающіе изъ медицинской чаши; но непремѣнно надо бы похлопотать для альбома о бѣдной старушкѣ, бесѣдующей насчетъ своихъ зубовъ со священниковъ. Жаль тоже, что въ „Автографъ“ не могутъ (да и не должны) попадать портреты, являвшіеся на выставку; а то бы публика, кромѣ превосходнаго портрета О. А. Петрова, Константина Маковскаго, имѣла по крайней мѣрѣ понятіе объ одномъ портретѣ г. Шервуда, за который Академія ничего не дала, тогда какъ онъ въ самомъ дѣлѣ стоилъ очень многаго. Двѣ отличныя картины г. Перова: „Птицеловъ“ и „Странникъ“ вышли въ альбомѣ недурно, такъ что кто живетъ не въ Петербургѣ и не въ Москвѣ, или кто не попалъ на выставки этихъ двухъ городовъ, получитъ хотя нѣкоторое понятіе о томъ, изъ-за чего такъ радовались на „Птицелова“, съ самаго его появленія на свѣтъ, тому уже годъ назадъ, всѣ, кто хоть что-нибудь маракуетъ въ изящныхъ дѣлахъ. Довольно слабо удались картины гг. Якоби и Гуна, и понятія о нихъ, пожалуй, не получишь по этимъ литографіямъ, а стоило бы: даромъ, что нашлись какіе-то необыкновенно-основательные доки, которые твердо стояли на томъ, что не надо давать за эти картины преній въ 1,000 рублей, ни цѣликомъ, ни пополамъ, а мы все-таки продолжаемъ думать, что такихъ „историческихъ“ картинъ наша школа произвела не слишкомъ-то много. Хоть бы фотографіи съ нихъ сняли! Кажется, онѣ имѣли бы непремѣнно сбытъ въ публикѣ, и эта публика до будущаго года не переставала бы удивляться, какъ это человѣкъ уже и вполнѣ достоинъ профессорства, значитъ выросъ и развился,—а все-таки слѣдуетъ его профессоромъ не дѣлать еще годокъ или два; денегъ поощрительныхъ тоже онъ никакихъ не стоитъ. Чудеса просто, да и только. Но если не совсѣмъ удались, какъ на бѣду, эти двѣ картины въ „Автографѣ“, зато тамъ можно увидать довольно значительное количество и картинъ удачныхъ.

Во-первыхъ, чрезвычайно удались почти всѣ пейзажи. Лучше всѣхъ — какъ и въ прошломъ году—вещи г. Шишкина: этотъ художникъ довелъ до очень высокаго мастерства свои рисунки перомъ, и у него рѣдко что не выходитъ превосходно; на нынѣшній разъ очень хороша его „Лѣсная глушь“, и изъ-за одного этого листа, намъ кажется не говоря уже о его „Скалахъ“ и другихъ хорошихъ листахъ альбома, стоило бы завести себѣ весь автографъ. Удался тоже недурно великолѣпный пейзажъ профессора барона Клодта: „Полдень“, и хотя кто самъ не былъ на выставкѣ, не получитъ настоящаго представленія о всей прелести, блистательныхъ краскахъ, томительной жарѣ и чудесныхъ даляхъ этой картины, но все-таки полезно будетъ, чтобы лучшіе люди изъ публики имѣли передъ глазами хоть скудный остовъ произведенія, которому, несмотря на все его совершенство, Академія ухитрилась, уже Богъ знаетъ по какимъ причинамъ, не дать денежной преміи въ 500 рублей. Очень красиво вышли также пейзажи гг. Лагоріо, Жижиленко, Аммосова. Изъ прочихъ художественныхъ вещей хороши очерки, дѣланные съ разныхъ картинъ и скульптуръ однимъ изъ членовъ артели, г. Максимовымъ (изъ цѣлыхъ 21); другой членъ той же артели г. Корзухинъ, начинаетъ очень хорошо владѣть литографическимъ перомъ, и если мало удались ему „Калики перехожіе“ г. Прянишникова (картина, впрочемъ, и сама по себѣ не очень-то важная, и даже незаслуживавшая, по настоящему, повышенія ея автора

въ чинъ), зато превосходно вышли двѣ его собственныя картинки: „На свиданіи“ и „Пріѣздъ крестьянина изъ города“. Намъ кажется, что первая изъ этихъ вещицъ (довольно непріятная по краскамъ, но красивая по выраженію и позамъ) даже выиграла въ передачѣ перомъ. Очень мило вышла картинка г. Савицкаго „Часовой у пороховаго погреба“, также „Мальчикъ съ гармоникой“ г. Кудрявцева, хотя, разумѣется, несмотря на то, что рисовалъ самъ авторъ, тутъ остался лишь слабый отблескъ того радостнаго выраженія, того искренняго смѣха, которымъ заливается этотъ мальчикъ на подлинной картинѣ масляными красками. Наконецъ, кто купитъ себѣ „Автографъ, будетъ, конечно, доволенъ, что собственными глазами увидитъ хоть одинъ примѣръ того, какъ исполнена та удивительная архитектурная задача, надъ которой не могли довольно надивиться и публика, и всѣ журналы. Вдругъ надо было сочинить какой-то „Народный домъ“: ужъ и это одно заглавіе чудно, а и тутъ еще не все. Требовалось, чтобы въ этомъ народномъ домѣ были вмѣстѣ и „ночлеги“ и „театръ“. Что за чепуха такая? Кто ее разберетъ! Право, подумаешь, что мы живемъ не въ Петербургѣ, а въ древнемъ Римѣ, и нашихъ архитекторовъ готовятъ вовсе не для насъ, вовсе не для того, что у насъ у всѣхъ есть теперь передъ глазами и что всѣмъ нужно, а для классической толпы классической римской республики, вопившей: „panem et circenses“! Одного только жаль: зачѣмъ не объявляютъ всякій разъ, кто всѣ эти странности выдумываетъ, кто задаетъ эти задачи? Не мѣшало бы это—къ свѣдѣнію. Однако, какъ бы ни было, даже и подобныя задачи можно третировать съ успѣхомъ, и проектъ г. Токарева, признанный на нынѣшній разъ за лучшій, оказался довольно интересенъ, по крайней мѣрѣ въ планѣ.

Изъ всего сказаннаго выходитъ, что „Автографъ“ удался въ нынѣшнемъ году очень удовлетворительно, почему мы и надѣемся, что за успѣхомъ дѣло не станетъ.

II.

Изданіе русской избы въ Парижѣ.—Иллюстрированное описаніе всероссійской мануфактурной выставки 1870 г.

Хотя настоящая статья имѣетъ въ виду собственно только наши отечественныя, русскія изданія, но все-таки приходится говорить здѣсь сначала про одно иностранное изданіе. Мнѣ надо представить новый примѣръ того, какъ часто мы не занимаемся своимъ дѣломъ, такъ что уже другіе должны за насъ справлять нашу работу, а мы только сидимъ себѣ, да посматриваемъ: продолжайте, продолжайте, дескать, голубчики, хлопочите, дѣлайте, а мы поглядимъ, съ насъ и того довольно.

То изданіе, которое приводитъ меня къ этимъ размышленіямъ, называется: „L'architecture des nations étrangères... à l'exposition universelle de Paris en 1867“ (Архитектура иностранныхъ народовъ на парижской всемірной выставкѣ 1867 г.). Авторъ ея—парижскій архитекторъ Альфредъ Норманъ; напечатано оно въ видѣ великолѣпнаго тома, въ листъ, въ Парижѣ, въ 1870 г., и лишь недавно получено въ Петербургѣ (разумѣется, до обложенія Парижа). Въ этомъ изданіи, состоящемъ изъ 73 превосходныхъ рисунковъ (большею частью отпечатанныхъ въ краскахъ) и изъ довольно обширнаго текста, разсматриваются примѣчательнѣйшія изъ числа зданій, воздвигнутыхъ во время послѣдней всемірной выставки на открытомъ воздухѣ, въ паркѣ, окружавшемъ зданіе выставки. Въ своемъ предисловіи Норманъ говоритъ: „Каково бы ни было значеніе многочисленныхъ критикъ, появившихся въ свѣтъ по поводу выставки 1867 года, все-таки она остается на страницахъ исторіи событіемъ громаднымъ, торжествомъ, которое самымъ примѣчательнымъ образомъ обозначаетъ XIX вѣкъ. Эта выставка воздвиглась въ такихъ колоссальныхъ размѣрахъ, что вплоть до самаго нашего времени никогда еще не видано было ничего подобнаго, и нельзя даже предвидѣть эпоху, когда возможно будетъ присутствовать еще разъ при подобномъ зрѣлищѣ: въ то время всякій сдѣлалъ такія усилія, такія издержки, которыя навряд ли могутъ возобновляться въ такихъ, какъ тутъ, размѣрахъ въ слѣдующіе 5-ти или даже 10-ти годовые періоды“. Но посреди всѣхъ чудесъ этой необыкновенной выставки, авторъ указываетъ на одну особенность ея, а именно на одинъ элементъ, который появился здѣсь еще впервые, и который кажется ему примѣчательнѣе иногаго другаго. „До 1867 года, говоритъ онъ, архитектура на всѣхъ всемірныхъ выставкахъ имѣла представителями своими лишь—рисунки; иногда, но и то изрѣдка, появлялись тутъ маленькія модели. Въ первый лишь разъ, въ 1867 году, архитектура выступила съ постройками, настоящими образчиками храмовъ, домовъ, школъ, фермъ различныхъ странъ. Это была одна изъ счастливѣйшихъ новинокъ, потому что она выражала всѣ извѣстныя формы построекъ... Если не всѣ сплошь, то, по крайней мѣрѣ, значительное большинство этихъ зданій отличались глубокимъ художественнымъ чувствомъ...“ И вотъ, этой-то новинкѣ всемірной выставки, этимъ-то небывалымъ архитектурнымъ образцамъ Норманъ посвятилъ свое изданіе.

Правда, ему не удалось заключить въ предѣлахъ одного тома все, что представляла необыкновеннаго или своеобразнаго столь сильно воодушевившая его выставка: легко понять, что уже одна значительность издержекъ должна была поставить предѣлъ его издательской ревности, а быть можетъ встрѣтились тоже какія-нибудь и другія затрудненія. Такимъ образомъ не вся архитектура парижской выставки улеглась на его страницахъ. Тутъ можно открыть не одинъ недочетъ, и даже не мало очень крупныхъ: такъ, напр., нѣтъ здѣсь ни древне-египетскаго, ни мексиканскаго храма, нѣтъ румынской церкви, нѣтъ турецкой мечети и кіоска, нѣтъ норвежской избы, нѣтъ американскаго разборнаго, переноснаго домика, нѣтъ ничего персидскаго, китайскаго, японскаго и т. д., и это очень жалко, потому что во всемъ тутъ была бездна примѣчательнаго и необыкновеннаго. А все-

таки надо сказать, что и въ томъ, что̀ есть теперь на лицо въ изданіи Нормана, собрано любопытнаго и важнаго очень много. Чтобы читатель могъ судить объ этомъ самъ, довольно будетъ перечислить то, что̀ Норманъ напечаталъ въ своемъ томѣ. *Египетъ*—26 рисунковъ (окель, т.-е. пріемный кіоскъ; селамликъ или кавансерай и конюшня дромадеровъ); *Тунисъ*—16 рисунковъ (дворецъ бея); *Марокко*—7 рисунковъ (конюшни); *Австрія*—2 рисунка (верхнеавстрійскій и тирольскій домы); *Англія*—2 рисунка (коттеджъ); *Пруссія*—1 рисунокъ (народная школа); *Нидерланды*—1 рисунокъ (голландская ферма); *Испанія*—1 рисунокъ (дворецъ). Роскошь деталей, великолѣпная орнаментація оконъ, дверей и т. д., всего болѣе, конечно, отличаютъ зданія восточныя. Но въ ряду всего остальнаго одно изъ почетнѣйшихъ и виднѣйшихъ мѣстъ заняла также и Россія. Ея постройкамъ отведено цѣлыхъ 14 листовъ, въ слѣдующемъ порядкѣ: *изба* заняла 3 листа, *конюшни*—9 листовъ, *мебель въ русскомъ вкусѣ на выставкѣ* (столы и витрины) 2 листа.

Уже и во время самой выставки нельзя было сомнѣваться въ томъ, что наша національная архитектура, столь мало извѣстная въ Европѣ, или извѣстная, въ большинствѣ случаевъ, совершенно наизворотъ (какъ, напр., и наши костюмы, и многое другое изъ круга нашей національности), привлекла къ себѣ въ сильной степени общее вниманіе. Каждый, кто былъ тогда въ Парижѣ, могъ всякій день убѣждаться въ томъ собственными глазами. Огромныя массы народа тѣснились около русскихъ построекъ, стараясь туда проникнуть, и маленькая изба съ ея крытыми сѣнями вѣчно были набиты приходящимъ и уходящимъ людомъ. При этомъ не было конца толкамъ о русской архитектурѣ, русскомъ бытѣ, русскомъ крестьянствѣ. Всѣ журналы вторили этимъ толкамъ, и въ болѣе или менѣе вѣрномъ видѣ воспроизводили на своихъ столбцахъ разсужденія и соображенія публики. Теперь спеціалистъ архитекторъ, спустя цѣлыхъ *три года*, переноситъ въ научное изданіе всѣ подробности нашихъ тогдашнихъ построекъ, и сопровождаетъ ихъ слѣдующими соображеніями: „Орнаментація русской избы полна такой прелести, что большинство художниковъ и людей со вкусомъ всѣмъ отдать ей полную справедливость; а что касается до конструкціи, то она также очень любопытна и заслуживаетъ изученія... Изба была сработана въ Россіи, по плану министерства государственныхъ имуществъ, г. Грачовымъ, богатымъ лѣснымъ торговцемъ; ее разобрали, перенумеровали по частямъ и послали въ такомъ видѣ во Францію, а здѣсь ее собрали русскіе плотники, для того пріѣхавшіе. Впрочемъ, эту избу должно скорѣе считать отличнымъ воспроизведеніемъ русскихъ крестьянскихъ жилищъ, чѣмъ ихъ настоящимъ типомъ, чѣмъ представленіемъ того, что обыкновенно встрѣчается въ этомъ государствѣ. Внѣшняя орнаментистика, очень тонкая, сложная, состоитъ изъ досокъ, прорѣзанныхъ сквозными узорами; но у ней отчасти недостаетъ того сельскаго и диковатаго характера, которымъ отличаются обыкновенно крестьянскія жилища".

Изъ этого небольшаго отрывка читатель можетъ судить о томъ, съ какимъ интересомъ и вниманіемъ иностранцы разсматривали образцы нашей національной архитектуры: такъ и хочется сказать, что разсматривали они ее съ гораздо бо̀льшимъ вниманіемъ, чѣмъ въ большинствѣ случаевъ разсматриваемъ ее мы сами. Вотъ эти люди тотчасъ уразумѣли, что какъ ни оригинальны, какъ ни грубоваты выставленные у нихъ передъ глазами образцы, а все-таки и эта оригинальность, и эта грубоватость еще не настоящая, а значительно припомаженная и подслащенная. Такъ, дескать, не работаетъ въ самомъ дѣлѣ *народъ*; это, дескать, не то, что въ самомъ дѣлѣ стоитъ у васъ тамъ, по русскимъ деревнямъ, а такъ кое-что—и правда, и неправда, вмѣстѣ сложенныя. Тутъ прошлась рука аматера, усовершенствующаго въ своемъ галантерейномъ кабинетѣ матеріалы, набранные у народа. Мнѣ кажется, всякій, кто немножко подумаетъ, непремѣнно согласится съ иностранцами, и при этомъ случаѣ я бы спросилъ, въ особенности, что̀ имѣли нашего, дѣйствительно національнаго, громадныя, роскошныя конюшни, постройки такого рода, что въ подобныхъ хранилищахъ не живали у насъ не то что лошади, но, пожалуй, и сами бояре временъ національной русской архитектуры. Вѣдь тутъ, кромѣ нѣкоторыхъ украшеній, въ самомъ дѣлѣ русскихъ, остальное было чистѣйшею фантазіей и поклепомъ. Вотъ это-то отлично тотчасъ же и поняли иностранцы—ужъ Богъ знаетъ по какому таинственному чутью, тогда какъ большинство русскихъ, прохаживавшихся по выставкѣ, оставались только совершенно довольны, что ихъ отечество отличается передъ цѣлымъ свѣтомъ такими превосходными, интересными и изящными представителями. И однако же, не смотря на извѣстную долю неправды въ нашихъ постройкахъ на выставкѣ, французскій художникъ нашелъ теперь нужнымъ и достойнымъ издать ихъ, со всѣми подробностями. Слава Богу! Теперь по крайней мѣрѣ хоть по этому изданію европейцы могутъ дать себѣ хоть нѣкоторый отчетъ въ томъ, что такое русское народное жилище—*изба*, что такое русская народная орнаментистика. Вѣдь до сихъ поръ у нихъ для этого въ рукахъ ровно ничего другаго не было, кромѣ видовъ, ландшафтовъ. Прошу покорно по этому узнать что-нибудь порядкомъ! А русскіе архитекторы, издатели и прочіе знающіе люди, никогда сами на все подобное не обращали никакого вниманія. Они если съ чѣмъ и возились когда-нибудь, то развѣ съ церквами и дворцами: это величественно, это значительно, говорили они, только объ этомъ и стоитъ задумываться—прочее все мелочь, прочее все такъ „обыкновенно"! Но нужной мнѣ покажутъ такую книгу, такое русское изданіе, гдѣ бы я могъ усмотрѣть, какъ русскіе строятъ себѣ избы изъ однихъ бревенъ и досокъ, какъ они украшаютъ его однимъ топоромъ да буравчикомъ, и выходитъ чудесно и оригинально; этого мнѣ никто не покажетъ, этого я нигдѣ не найду.

За то теперь, кому наше русское и надобится, долженъ будетъ достать себѣ *французскую* книгу и по ней, съ грѣхомъ пополамъ, учиться русской архитектурѣ. Вѣдь не у всякаго же есть

возможность самому разъѣзжать по разнымъ краямъ своей земли и перебирать тамъ одну деревню за другой, отыскивать, въ чемъ состоитъ сущность и характеръ русской архитектуры. Нечего дѣлать, ничего другаго не остается, какъ съ благодарностью принимать то, что иностранцы намъ, про насъ же самихъ, растолкуютъ. Вотъ тѣ такъ поспѣваютъ на все: и свое все знаютъ, помнятъ, видятъ, изучаютъ и издаютъ—да и чужаго мимо глазъ не пропускаютъ. На все у нихъ, и на то, и на это, времени достаетъ, и ни на какія помѣхи они не жалуются.

Въ чемъ же, наконецъ, вся огромная разница между ними и нами?—невольно спрашиваешь себя, при каждомъ новомъ случаѣ. Навряд ли въ чемъ другомъ, кромѣ характера—сильнаго и энергическаго съ одной стороны, и вялаго—съ другой; кромѣ предпріимчивости, имѣющей основаніемъ возбужденную мысль и любопытство, въ одномъ случаѣ, и апатіи, основанной на постоянной мыслительной лѣни—въ другомъ случаѣ.

Въ числѣ множества другихъ примѣровъ, надо вспомнить, кромѣ послѣдней всемірной парижской выставки, еще и другую, нашу собственную, происходившую здѣсь, въ Петербургѣ, прошлымъ лѣтомъ. Если довольно уже удивительно то, что у насъ ровно никого не сыскалось, кто бы счелъ нужнымъ дать отчетъ, въ рисункахъ и очертаніяхъ, о нашемъ отдѣлѣ послѣдней парижской выставки—и такъ, дескать, хорошо, и безъ насъ дѣло обойдется; кто-нибудь тамъ, въ чужихъ краяхъ, нарисуетъ, напишетъ и издастъ, а съ насъ довольно и того будетъ, если мы чужое посмотримъ или, пожалуй, перепечатаемъ,—если уже и это было довольно странно, то просто поразительнымъ является теперь тотъ фактъ, что кромѣ *одного* или *двухъ*, да и то довольно жидкихъ исключеній (о которыхъ мы сейчасъ будемъ говорить), у насъ ничего не было затѣяно для того, чтобы сохранить навсегда память о томъ, что было тутъ дѣйствительно прекраснаго, художественнаго. Эта выставка была для насъ, въ этомъ послѣднемъ, собственно лишь художественномъ, отношеніи, въ тысячу разъ важнѣе нашего русскаго отдѣла на всемірной парижской выставкѣ. Не только отдѣльные предметы, но и цѣлыя группы предметовъ, образовавшія уже сами по себѣ полныя особенныя выставки, явились тутъ съ замѣчательною самостоятельностью и своеобразіемъ. Какъ можно сравнить, хоть бы, наприм., одну художественную обстановку, устройство всего этого, съ тѣмъ, что за три года передъ тѣмъ было отъ насъ представлено въ Парижъ!

Перенесемся на минуту мыслью въ тѣ времена, къ тогдашнимъ созданіямъ. Тамъ была кѣмъ-то придумана, какой-нибудь коммиссіей или какимъ-нибудь начальствомъ, одна общая декорація для всего русскаго отдѣла (хотя и съ двуглавыми орлами, и съ русскими полотенцами, и даже съ кое-какой рѣзьбой á la russe, но все-таки довольно неудовлетворительная); точно также были выдуманы высшимъ же начальствомъ шкафы и витрины, опять-таки въ такъ-называемомъ стилѣ á la russe, съ кое-какой рѣзьбой и конскими головками, и потомъ всѣ эти выдумки сдѣлались обязательны для всѣхъ русскихъ экспонентовъ. Каждому изъ этихъ послѣднихъ предоставлялось думать, что ему угодно объ этихъ шкафахъ и витринахъ, находить ихъ удобными или вовсе негодными—объ этомъ никто ихъ не спрашивалъ, никому не было до этого дѣла: русскія произведенія должны были всѣ оказываться пригодными для витринъ и шкафовъ, изошедшихъ отъ самаго высшаго начальства однимъ почеркомъ пера, и посредствомъ ихъ должны были блеснуть тутъ всѣми своими качествами. Положимъ, что эти созданія начальства были признаны иными иностранцами за произведенія вполнѣ національныя, въ такой мѣрѣ, что англичане и нѣмцы купили даже по шкафу и поставили ихъ въ промышленныхъ музеяхъ своихъ, въ Эдинбургѣ и Берлинѣ, въ видѣ образчиковъ русскаго стиля. Но мы, русскіе, пожалуй, и усомнимся въ великой національности этихъ сооруженій, а главное, во всякомъ случаѣ всегда найдемъ что-то не вполнѣ удовлетворительное въ этой манерѣ обращаться со всей массой экспонентовъ цѣлаго народа, какъ съ полкомъ или со стадомъ—гуртомъ, замѣняя своимъ приказомъ всѣ отдѣльныя мысли, желанія, предпріимчивость и изобрѣтательность.

Ничего подобнаго не было на нынѣшней выставкѣ. Не было ничьей общей опеки и нѣжной заботливости; каждый воленъ былъ самъ придумать и расположиться, какъ ему было угодно, какъ ему самому казалось лучше и пріятнѣе. Вмѣсто *одной* казенной головы, на этотъ разъ работало *много* головъ, вовсе не казенныхъ, всякій самъ за себя. И что же?—вѣдь отъ этого ни на волосъ не вышло хуже. Не наша теперь задача снова разсказывать, чѣмъ была хороша, чѣмъ красива и примѣчательна выставка 1870 года; но пусть только каждый изъ читателей на одну минуту вспомнитъ про себя все, что тогда тамъ видѣлъ—навѣрное у каждаго осталось впечатлѣніе чего-то красиваго, невиданнаго еще никогда и все это соединенное съ радостною мыслью: да, вотъ сколько мы сами способны произвести своего, ни откуда не заимствованнаго, новаго, оригинальнаго! Не трудно понять, что при такомъ всеобщемъ расположеніи умовъ въ пользу выставки, при огромномъ интересѣ, всюду ею тогда возбужденномъ, навѣрное имѣло бы самый отличный успѣхъ всякое изданіе, которое представило бы въ сколько-нибудь порядочномъ видѣ то, что было важнѣйшаго и примѣчательнѣйшаго на выставкѣ. Но что же вышло? Кто бы повѣрилъ, что такого изданія вовсе не состоялось! Казалось бы, прямая выгода, вѣрный барышъ тутъ на лицо, если даже и оставить совершенно въ сторонѣ уваженіе къ дѣлу, пониманіе важности его. Возможно ли представить себѣ, что даже чисто матеріальныя выгоды, и тѣ у насъ въ большинствѣ случаевъ не въ состояніи расшевелить людей, подтолкнуть ихъ на починъ! Да, видно возможно, когда на дѣлѣ оказывается именно такъ.

Пока длилась выставка, все снимались какими-то фотографами большіе и малые виды выставки; виды эти, сказывали въ то время, дѣлаются не на то только, чтобы продаваться въ розницу. Изъ нихъ будетъ художественное изданіе, и даже не одно, а нѣсколько. Предпринимателей явилось довольно; иные взяли даже привилегіи. Превосходно, превосходно;

говорили всѣ, заранѣе съ радостью потирая себѣ руки. Мы, какъ и вся публика, съ нетерпѣніемъ ждали этого изданія или этихъ изданій. Ну и дождались? Да, какъ же! Ихъ вовсе не состоялось. Къ чему же тогда были привилегіи, къ чему монополіи? Куда дѣвались тогдашніе многочисленные снимки, куда сунули ихъ, гдѣ они гніютъ до сихъ поръ? Отвѣта нѣтъ и не было, да я думаю и сами предприниматели, еслибы ихъ допросить, хорошенько не знаютъ, отчего не вышло ничего изъ ихъ предпріятія, изъ ихъ, повидимому, превосходной и основательной затѣи. Такъ себѣ: сначала занялись этимъ дѣломъ, а потомъ взяли да бросили его, да какъ-то совсѣмъ и забыли. Невѣроятно, но вполнѣ мыслимо у насъ. Такимъ образомъ пошло прахомъ, отъ какого-то нашего неряшества, множество совершенно готовыхъ прекрасныхъ снимковъ съ примѣчательнѣйшихъ предметовъ и устройствъ выставки, начиная съ видовъ цѣлыхъ галлерей собственно мануфактурныхъ отдѣловъ, и кончая рѣдкими художественными предметами Художественнаго Музея. Гдѣ они нынѣче валяются у своихъ странныхъ хозяевъ—никто не скажетъ.

Пока длилась выставка, рѣчь шла объ иллюстрированномъ изданіи ея, для котораго рисунки предполагалось получить отъ лучшихъ нашихъ художниковъ, изъ числа тѣхъ, по чьимъ проектамъ сдѣланы были примѣчательнѣйшіе предметы выставки. Изданіе должно было выйти очень роскошнымъ, очень великолѣпнымъ, должно было блистать и формами, и красками и, вмѣстѣ, быть изданіемъ драгоцѣннымъ, являясь, въ большинствѣ случаевъ, художественныхъ *автографомъ* своего рода. Объявленіе обо всемъ этомъ было напечатано (съ завлекательной виньеткой), съ приличными случаю четырьмя страницами текста. Но, кромѣ объявленій, это изданіе ничего другаго не произвело на свѣтъ.

Наконецъ, пока длилась выставка, не только обѣщаны были, но и выходили въ свѣтъ два изданія съ рисунками: одно—„Листокъ всероссійской мануфактурной выставки“, другое—„Мануфактурная выставка 1870 года“, появившееся въ свѣтъ въ видѣ приложенія къ журналу „Всемірная Иллюстрація“. Оба они начались съ выставкой, оба они и прекратились вмѣстѣ съ нею. Это уже одно показываетъ, кажется, достаточно, какъ плохи они были и какъ непрочны ихъ основанія. Неужели въ такое короткое время они могли выполнить всю свою задачу? Неужели они могли поспѣть нарисовать и описать все, что̀ въ оригиналѣ было важнаго или интереснаго? Разумѣется, нѣтъ. Но кое-какъ они продержались, пока выставка продолжалась; а какъ только она кончилась, такъ и они почувствовали, что ничто уже не удержитъ на нихъ общаго вниманія, и надо поскорѣе убираться со сцены. Отчего же этимъ двумъ изданіямъ не везло, не смотря на всеобщее расположеніе? Отчего они такъ скоро кончили свое существованіе? Да просто вотъ отчего. Они были настолько плохи, небрежны и случайны, что не могла ими удовлетвориться ничья снисходительность, и всякій поневолѣ сторонился съ неудовольствіемъ и сожалѣніемъ. Мы не станемъ говорить про первое изъ нихъ: въ своихъ 85-ти нумерахъ, состоящихъ изъ самаго жалкаго текста, оно помѣстило едва какой-нибудь десятокъ топорныхъ, грубыхъ, слѣпо отпечатанныхъ рисунковъ, и потому оно давнымъ-давно сошло со сцены, оно погибло въ своей плохости, и, конечно, никто никогда болѣе его не увидитъ и не станетъ говорить про него. Но со вторымъ было иначе. Издатель его (Германъ Гоппе) взялъ и собралъ то, что успѣлъ напечатать впродолженіе выставки, и выпустилъ все это отдѣльной книгой. „Какъ издатель журнала „Всемірная Иллюстрація“, говоритъ онъ въ предисловіи, я употребилъ всѣ усилія, чтобы воспроизвести въ рисункахъ особенно замѣчательные изъ выставленныхъ во множествѣ предметовъ, желая составить альбомъ, какъ наглядное воспоминаніе для читателей и для экспонентовъ, и въ особенности для читателей иногородныхъ, не имѣвшихъ возможности быть на выставкѣ, о томъ положеніи, въ какомъ находились наши мануфактурныя, заводскія и фабричныя производства до 1870 г. Неожиданныя затрудненія и препятствія, встрѣченныя мною при исполненіи предначертаннаго плана,—причиною тому, что описаніе вышло не такъ разнообразно и богато, какимъ я желалъ его сдѣлать, и поэтому описаніе не представляетъ полной картины всей выставки, но только лучшіе образцы по всѣмъ отдѣламъ...“ Что за препятствія такія встрѣтилъ г. издатель—осталось для міра неизвѣстнымъ; но все-таки нигдѣ не видать, чтобы онъ представилъ хотя бы даже *лучшіе* образцы по всѣмъ отдѣламъ. Будь это правда — еще можно было бы помириться съ его изданіемъ; но въ томъ-то и бѣда, что у него собрано, въ его 15-ти тетрадкахъ (почему-то названныхъ 30-ю выпусками), ужасно мало, да и то все нахватано наудачу, безъ системы, безъ плана, безъ мысли, безъ знанія. Вопросовъ, на которые г. Гоппе не нашелъ бы что отвѣчать, можно было бы представить ему цѣлую массу. Напримѣръ, что за *лучшій* образецъ, по части серебряныхъ издѣлій, группа, сдѣланная по случаю 300-лѣтняго юбилея донскаго войска, которою г. Гоппе началъ первую страницу своего изданія? Какъ скульптурное сочиненіе, эта группа ничтожна и казенна. Ермакъ, графъ Платовъ, съ саблями, булавами, знаменами, киверами и кольчугами, Иртышъ съ весломъ и урной —все это не имѣетъ ровно никакого художественнаго значенія; если чеканка отчетлива, чиста или, пожалуй, хотя бы даже и примѣчательна, то вѣдь этого на рисункѣ не передашь, да и незачѣмъ передавать. И такую-то вещь выставляютъ въ видѣ примѣчательнаго образца, да еще на самой *первой* страницѣ изданія! Если мы, послѣ того, перейдемъ изъ первой въ послѣднюю тетрадку, къ послѣднимъ рисункамъ, то и тутъ наткнемся на предметы, вовсе не представляющіе никакихъ *лучшихъ* образцовъ. Что мы тамъ находимъ? Атласную мебель, диваны, кушетки, стеганныя на ватѣ panneaux для стѣнъ, занавѣсы, столики—все вещи ординарнаго сорта, и ничуть не художественныя. Стоило на это тратить бумагу, гравюру, трудъ! Быть можетъ, на всѣхъ этихъ вещахъ и отличился мебельный мастеръ, быть можетъ онъ совершилъ свое дѣло необыкновенно чисто

гладко и аккуратно; но что же зрителю до всего этого? Вѣдь ни одного изъ этихъ прекрасныхъ качествъ мебельщика на рисункѣ и слѣда не осталось—такъ какой же интересъ все это представляетъ?

Таковы начало и конецъ изданія; внутри его помѣстилось, правда, нѣсколько хорошихъ и примѣчательныхъ вещей изъ числа устройствъ и произведеній выставки—мудрено же бы, наконецъ, было, нѣкоторымъ изъ нихъ не попасть даже и въ изданіе г. Гоппе: вѣдь всѣ же видѣли ихъ, хвалили, много толковали про нихъ, а все-таки хорошаго, истинно-замѣчательнаго тутъ вышло мало. Выборъ былъ ужъ очень плохъ. Можно сто разъ спросить: зачѣмъ тутъ напечатаны вотъ такія и такія вещи, вовсе не примѣчательныя, или же слишкомъ мало примѣчательныя, и зачѣмъ нѣтъ тутъ множества другихъ, занимавшихъ одни изъ главныхъ мѣстъ на выставкѣ? На что намъ эти ничтожные, довольно безвкусные браслеты, броши и серьги г. Щипгиля, съ изображенными на нихъ собаками, бубнами, косами и граблями; на что намъ парадная, идеальная палатка Общества попеченія о раненыхъ? Вѣдь такихъ палатокъ не было и не будетъ никогда въ натурѣ. На что намъ сколоченная изъ досокъ „золотая пирамида“ горнаго вѣдомства, на которой пластами обозначено, сколько въ каждое десятилѣтіе у насъ добыто золота (надъ этой пирамидой довольно посмѣялись еще и во время выставки: „о какомъ это золотѣ тутъ идетъ рѣчь, спрашивали всѣ?—никакого золота у насъ никто никогда не видалъ!“); на что намъ вовсе не изящная лампадка фабриканта Овчинникова, состоящая изъ какого-то исковерканнаго ангела съ поднятыми руками; на что намъ вазочка для фруктовъ или конфектъ, того же фабриканта, состоящая изъ очень мало остроумныхъ и столько же безвкусныхъ раковинъ; какъ было не выбрать чего-нибудь получше изъ числа множества истинно примѣчательныхъ произведеній этого фабриканта; на что намъ совершенно ординарный шкафчикъ съ пряниками г. Бетца, или военная форма нашихъ солдатъ,—наконецъ, много другихъ подобныхъ же мало примѣчательныхъ предметовъ выставки, когда она была до такой степени богата вещами въ высшей степени примѣчательными, что стоило только посмотрѣть кругомъ себя, да черпать пригоршнями. Куда дѣвались чудесный кіоскъ для продажи евангелій, палатка съ рѣзными изъ дерева издѣліями г. Татищева, колоссальный канделябръ со стеклянными свѣчами, заключавшими нефть Кокорева, необыкновенно красивая ситцевая палатка Рабенека, русская бесѣдка Товарищества маслобоень, оригинальный сундучокъ въ видѣ избушки, для выставки макаронъ Ѳедорова, столько же оригинальная пирамида изъ уксусныхъ бочекъ завода Эггерса, вдвинутыя въ изящнѣйшую русскую архитектуру винныя бочки Крона и „Баваріи“, элегантные кубышки и столбики съ дегтемъ г. Абазы, и вмѣстѣ со всѣмъ этимъ множество другихъ красивыхъ сооруженій? Куда дѣвались цѣлые десятки, можетъ быть сотни, примѣчательныхъ и оригинальныхъ предметовъ металлическаго, деревяннаго, натерчатаго, стекляннаго, гончарнаго производствъ, блиставшихъ своеобразными русскими узорами и рисунками? И въ особенности, гдѣ эти двѣ капитальнѣйшія части „русскаго художественнаго музея“: витрины съ золотыми серебряными вещами, навезенными изъ ризницы новгородскаго софійскаго собора, и выставка всевозможныхъ русскихъ бытовыхъ предметовъ археолога Прохорова, такъ живописно расположившаяся подъ наметомъ изъ вышитыхъ полотенецъ, увѣнчанныхъ карнизомъ изъ крестьянскихъ ложекъ, расположенныхъ въ узоръ? Гдѣ эти красовавшіеся на выставкѣ, въ безконечномъ разнообразіи, чаши, сіоны, сосуды, брачные вѣнцы, свѣщники, паникадила, рѣзныя рамы, сарафаны, фаты, кокошники съ золотымъ шитьемъ, жемчугомъ и каменьями, кружева, филигранныя пуговицы, кресты, цѣпочки? Наконецъ, гдѣ эти чудесно-изящныя, разнообразныя производства нашего Востока и Сѣвера—Грузіи, Арменіи, кавказскихъ племенъ, Ташкента, Сибири, киргизовъ,—производства, полныя красоты, великолѣпныхъ или тонко-изящныхъ формъ и красокъ, надолго еще долженствующихъ служить нашимъ собственнымъ производствамъ недосягаемыми художественными образцами? Всего этого нѣтъ; все это позабыто, пропущено, все это принесено въ жертву предметамъ, взятымъ на удачу, безъ выбора, безъ знанія, безъ системы, безъ вкуса. Понятно, что изданіе, составленное изъ такихъ изображеній, не могло и не должно было имѣть успѣха, особливо когда даже и сколько-нибудь порядочные между рисунками выполнены здѣшними граверами въ высшей степени небрежно, неаккуратно и ничуть не художественно. Оно такъ и вышло. Изданіе г. Гоппе вовсе почти не имѣло успѣха. Издатель за свою неумѣлость или равнодушіе наказанъ убыткомъ. Но чѣмъ же во всемъ этомъ виновата публика? Она все-таки осталась безъ альбома выставки.

III.

Исторія русскаго орнамента. — Русскіе народные узоры и орнаменты.

Ну—будетъ, наконецъ, выставлять все одни наши недочеты, да неисправности. Нападать, только и дѣлать, что нападать — какъ эта роль становится, наконецъ, утомительна! Однако, нечего дѣлать: не критикъ виноватъ, что куда ни сунься, такъ и мечутся, на каждомъ шагу, въ глаза все темныя пятна, да темныя пятна. Одного совсѣмъ у насъ не дѣлали, одно совсѣмъ позабыли и даже не тронули — другое хоть и затронули, да такъ, что лучше бы и не затрогивать вовсе. Неужели же обо всемъ этомъ молчать, ни слова обо всемъ этомъ никому не говорить, ни единому человѣку не указать, какъ и что у насъ идетъ? Нѣтъ, тогда не стоило бы и перо брать въ руки; вѣдь оно и сдѣлано на то — перо-то, чтобъ кому-нибудь и чему-нибудь служить. А прятать правду, какъ бы некрасива и непріятна она ни была—этимъ еще не сослужишь никакой службы. Зато какъ пріятно, когда, наконецъ, среди этой, вѣчно повторяющейся, груды вздора, неумѣлости и неудачъ, вдругъ

выступитъ впередъ что нибудь хорошее и похожее на настоящее дѣло. Передъ нашими глазами теперь цѣлыхъ два такихъ рѣдкихъ исключенія, а именно — цѣлыхъ два художественныхъ изданія, столько же отлично задуманныхъ, сколько и отлично выполненныхъ, и мы считаемъ, что ихъ надо выставить передъ всѣми съ возможно-большею рельефностью: прошло уже довольно времени съ тѣхъ поръ, какъ одно изъ нихъ появилось на свѣтъ, а у насъ никто о немъ все-таки ни слова, точно будто ея вовсе и не бывало, или не стоитъ на перо и глазъ свои портачить. Не надо также, чтобъ и съ другими, появившимися въ свѣтъ недавно, случилось что-нибудь подобное же.

Первое изданіе называется: „Исторія русскаго орнамента съ X-го по XVI-е столѣтіе, по древнимъ рукописямъ", и выпущено оно въ свѣтъ Строгановскимъ училищемъ техническаго рисованія въ Москвѣ. Первая половина перваго выпуска уже года появилась передъ нашей публикой, имѣвши на всероссійской мануфактурной выставкѣ 187 года; и въ этомъ краю кто-нибудь „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей", не сказалъ не единаго слова объ этомъ изданіи. И это можетъ показаться, когда въ теченіи настоящаго года пришлось опять взять въ руки Пассека и поступить въ руки публики и остальныя половины перваго выпуска. Можетъ быть, кто-нибудь и хотѣлъ, чтобы объ изданіи Строгановскаго училища художественными изданіями, получили [illegible] которое [illegible] и вѣдь съ тѣмъ и [illegible] Но [illegible] которое объ [illegible]

[illegible]

[illegible]

послѣ классовъ Строгановскаго училища. Но у всѣхъ у нихъ не было твердой почвы подъ ногами и, при всемъ лучшемъ, добромъ желаніи, они часто должно быть сами не знали, куда обращаться за образцами и примѣрами истинно національными. Невозможно при всякомъ такомъ случаѣ объѣзжать по церквамъ, монастырямъ и музеямъ и такъ отыскивать формы, очертанія, краски. Надо имѣть готовые атласы съ множествомъ готовыхъ примѣровъ у себя на дому, чтобъ такъ на свободѣ всѣхъ всматриваться, сравнивать и вообще: о немъ учиться. А именно такого изданія у насъ до сихъ поръ и не было. Великая заслуга начальства Строгановской школы состоитъ въ томъ, что оно не остановилось — какъ обыкновенно у насъ бываетъ — на одномъ только исполненіи писаннаго устава своихъ завѣденій. Этотъ никто бы не взыскалъ съ этого начальства, если бы оно преспокойно отправилось наслѣдовать за тѣмъ, чтобъ всѣ классы шли своимъ порядкомъ. Этого въ теченіе года воспитанникъ и преподаватели сдѣлали, какъ сказано. По своимъ мѣстамъ, чтобы потомъ происхожденіе по заведенному порядку [illegible] По [illegible] выпускъ [illegible] Тѣмъ ничего нѣтъ легче, какъ [illegible] Не выходитъ изъ [illegible] и за то представляетъ другихъ въ [illegible] И [illegible] Въ [illegible] школы [illegible] [illegible] [illegible]

рижской выставкѣ 1867 года появилась въ отдѣлѣ „Исторіи труда“ цѣлая стѣна, увѣшанная рисунками орнаментовъ и заглавныхъ буквъ, взятыхъ изъ старыхъ русскихъ рукописей, и эта коллекція была такъ оригинальна, такъ живописна, русскія орнаментальныя формы были такъ новы и интересны для западнаго глаза, что всѣ люди со вкусомъ и знаніемъ часто и долго останавливались передъ нею: она, безспорно, была однимъ изъ примѣчательнѣйшихъ и блистательнѣйшихъ предметовъ цѣлой всемірной выставки. Въ то время со всѣхъ сторонъ не разъ было высказано въ Парижѣ желаніе, чтобы эта коллекція была издана во всеобщее извѣстіе—такъ она казалась всѣмъ знающимъ людямъ нужна и любопытна. Теперь это желаніе исполнено: изъ четырехъ выпусковъ, долженствующихъ составить все изданіе, отпечатанъ и выпущенъ въ свѣтъ первый. Это уже очень много, если принять въ соображеніе тотъ трудъ и тѣ издержки (впрочемъ на счетъ суммъ, особо на то отпущенныхъ), безъ которыхъ тутъ нельзя было ступить шага. Объ одномъ только надо сожалѣть: изданіе исполнено не у насъ въ Россіи, а въ Парижѣ. Изданія подобныхъ книгъ и рисунковъ у насъ еще рѣдкость, а потому нѣтъ у нашихъ хромолитографовъ достаточной опытности, и, каковъ бы ни былъ патріотизмъ распорядителей и желаніе дать работу отечественнымъ работникамъ, все-таки какъ-то странно ввѣрить судьбу огромнаго и многоцѣннаго предпріятія всѣмъ шансамъ природной нашей лѣни, небрежности или неаккуратности.

Въ настоящее время коллекція Строгоновской школы простирается до 1.000 листовъ, и изъ нихъ *на первое время* (какъ сказано въ печатномъ объявленіи объ изданіи) сдѣланъ выборъ ста листовъ (по 25-ти листовъ въ каждый выпускъ) изъ числа рисунковъ, преимущественно исполненныхъ въ 1867 году. Къ изданію приступлено въ 1869 году, и оно выполняется въ Парижѣ, въ знаменитой литографіи Лемерсье; французскій текстъ печатанъ также въ Парижѣ, русскій—въ Москвѣ. Насколько изданіе кажется важнымъ и интереснымъ въ Европѣ, можно видѣть изъ того, что извѣстный парижскій издатель лучшихъ и значительнѣйшихъ въ наше время художественныхъ изданій, Морѣль, распоряжавшійся печатаніемъ въ Парижѣ этой „Исторіи русскаго орнамента“, впередъ пріобрѣлъ, за значительную сумму, половину всего изданія. Такимъ образомъ, нельзя сомнѣваться въ томъ, что нашему изданію предстоитъ блестящій пріемъ въ Европѣ: иностранные издатели знаютъ что берутъ, и если уже заблаговременно оставляютъ за собой цѣлую половину *русскаго* изданія, то вѣрно очень твердо знаютъ, что вся масса этихъ экземпляровъ понадобится, что она безъ убытка разойдется по рукамъ.

И, по всей справедливости, изданіе стоитъ такой участи. Нельзя не сказать, что это изданіе—въ самомъ дѣлѣ европейское. Сразу бросается въ глаза отсутствіе всѣхъ тѣхъ качествъ, которыя до сихъ поръ къ несчастью составляютъ принадлежность всякаго сколько-нибудь относящагося до художествъ нашего изданія; тутъ нѣтъ ни небрежности, ни крайней неаккуратности въ оттискахъ, нѣтъ кривыхъ и косыхъ очертаній, красокъ, непопавшихъ на свое мѣсто, недопечатавшихся фигуръ, и тому подобное. Напротивъ, при производствѣ ихъ вовсе не участвовало отечественное наше „*какъ-нибудь*“, „*поскорѣе*“ и „*сойдетъ*“! Разсматривайте каждый листъ хоть въ увеличительное стекло—вездѣ вы увидите, что все прямо, ровно, рисунокъ не только вѣренъ до крайности, но передаетъ свой оригиналъ со всею элегантностью и граціею—гдѣ онѣ были, со всею грубоватостью—гдѣ таковая присутствовала въ подлинникѣ, краски—тщательны и аккуратны до невѣроятности, и, несмотря на то, что въ иномъ рисункѣ ихъ встрѣчается до 10 и 12 (т. е. приходилось печатать ихъ 10-ю или 12-ю камнями), все приходится на своемъ мѣстѣ съ необыкновенною вѣрностью, точно будто рисовано отъ руки; каждая самая мелкая жилка, каждый самый крошечный оттѣнокъ вѣренъ по тону и по мѣсту, на которое пришелся съ математическою точностью. Это не то, что наши изданія, гдѣ не то, что уже съ десятью, а и съ двумя какими-нибудь красками, да даже и съ одной только, наши литографы ладятъ съ грѣхомъ пополамъ — и все единственно отъ крайней небрежности и распущенности.

Теперь посмотримъ на самое содержаніе книги. Такъ какъ мы ставимъ это изданіе очень высоко, и признаемъ за нимъ очень много достоинствъ, то укажемъ и его слабыя стороны, которыя, конечно, никакъ не уменьшаютъ значительныхъ его качествъ. Заглавіе говоритъ: „Исторія русскаго орнамента *по рукописямъ*“; печатное объявленіе говоритъ: „*Полная* исторія византійско-русскаго орнамента съ X по XVI вѣкъ включительно“. Мы не согласны ни съ тѣмъ, ни съ другимъ утвержденіемъ. Сколько ни превосходно, сколько ни великолѣпно, со стороны рисунковъ, настоящее изданіе, но мы все-таки не находимъ тутъ не только *полной*, но даже просто и *неполной* исторіи. Что надо для того, чтобы подобное изданіе было въ самомъ дѣлѣ *полной* исторіей? Небольшая требуется хитрость, чтобы догадаться. Кажется, всякій сразу отвѣтитъ на это. Необходимо было бы, чтобы при атласѣ рисунковъ былъ текстъ, который указалъ бы начало, продолженіе, развитіе—вообще весь ходъ русскаго орнамента; необходимо было бы, чтобы этотъ текстъ сравнилъ его не только съ орнаментомъ византійскимъ, но еще болгарскимъ, сербскимъ, восточнымъ разныхъ стилей и народностей, и, наконецъ, даже и западнымъ,—все это не только по столѣтіямъ вообще, но еще по эпохамъ и періодамъ[1]). Приложенныя же къ великолѣпному атласу нѣсколько страничекъ не имѣютъ даже ни малѣйшей претензіи на что-нибудь подобное, и, послѣ немногихъ строкъ, заключающихъ общія мѣста о томъ, что русскіе орнаменты красивы и своеобразны, слѣдуетъ

[1]) Такой текстъ и былъ первоначально предположенъ для настоящаго изданія, и написать его назначено было величайшему нашему знатоку этого дѣла, проф. Ѳ. И. Буслаеву; но это не состоялось: вмѣсто него написалъ легкое, неудовлетворительное предисловіе тогдашній директоръ Строгановскаго училища, Л. И. Буговскій. *В. С.*

и самъ выберетъ, безъ всякаго искаженія, что ему нужно, изъ вѣрныхъ, превосходныхъ факсимиле, составляющихъ первую, *историческую* часть изданія.

Мы пустились во всѣ эти подробности по многимъ причинамъ: во-первыхъ — потому, что желаемъ самаго полнаго успѣха „*Исторіи русскаго орнамента*“, во-вторыхъ — потому что знаемъ, что на него отпущено *много* денегъ, и не надо, чтобы онѣ тратились хоть въ какой-нибудь мѣрѣ неудовлетворительно; въ-третьихъ—потому, что не скоро можетъ снова появиться въ свѣтъ другое подобное изданіе; наконецъ, въ-четвертыхъ—потому, что теперь когда вышелъ только первый выпускъ, въ остальныхъ трехъ легко можно избѣжать указанныхъ недостатковъ, и исправить, въ небольшомъ приложеніи тѣ, которые существуютъ уже въ первомъ. Для этого непремѣнно надобно сдѣлать слѣдующее: 1) ставить нумеръ подъ каждымъ отдѣльнымъ рисункомъ, орнаментомъ или буквой и потомъ въ объяснительномъ спискѣ сказать, какіе нумера принадлежатъ какой рукописи; что же касается до перваго, уже обнародованнаго выпуска, то подробно и точно объяснить то же самое; 2) обратиться къ спеціалистамъ по части рукописей и отобрать отъ нихъ свѣдѣнія о происхожденіи каждой рукописи, т.-е. указать, которая изъ нихъ кіевская, которая новгородская и т. д.; 3) *дидактическіе* листы либо рисовать аккуратнѣе, либо вовсе не издавать ихъ— а то онѣ бросаютъ не совсѣмъ красивую тѣнь на художниковъ московской Строгановской школы [1]).

Таковы недостатки „*Исторіи русскаго орнамента*“; каждый видитъ, что они легко поправимы, Что касается до текста, то гг. издателямъ нѣчего о немъ покуда заботиться. Эта книга такъ важна, представляетъ такіе многочисленные, полновѣсные и вѣрно воспроизведенные „матеріалы“ для будущей исторіи русской орнаментистики, что наши ученые, конечно, не замедлятъ приступить теперь къ изслѣдованіямъ, которыя сдѣлаютъ эту „исторію“ (немножко преждевременно заявленную на заглавіи) возможною въ недалекомъ будущемъ.

Въ своихъ замѣткахъ мы указывали на то, что въ иныхъ случаяхъ издатели „Исторіи русскаго орнамента“ приписывали своему изданію больше значенія, чѣмъ оно имѣетъ. Такъ напримѣръ напрасно у нихъ было сказано, что до ихъ изданія „Русское государство еще никогда не заявляло въ Европѣ своего артистическаго значенія древнѣйшаго времени“, что „ихъ изданіе представляетъ *полную исторію* византійско-русскаго орнамента съ X по XVI в.“, или, что къ началу 1866 года Строгоновское училище „раскрыло слѣды древне-русскаго искусства, свидѣтельствующіе объ его самобытности“. Вѣдь все это—экспромты слишкомъ легкаго свойства, и болѣе ничего. И Россія давно уже, и притомъ во *многихъ* изданіяхъ заявляла о своемъ артистическомъ значеніи древнѣйшаго времени, и настоящее изданіе вовсе еще не „исторія“ русскаго орнамента, и Строгоновское училище не раскрывало того, что давно уже и безъ него было раскрыто. Но въ другихъ случаяхъ, напротивъ того, гг. издатели не вполнѣ сознали истинную важность своего изданія. Какъ въ печатномъ объявленіи, такъ и въ печатномъ текстѣ сказано, что цѣль этого изданія исключительно технико-промышленная. Напрасно они такъ думаютъ. Такія дорогія и многосложныя изданія не могутъ часто повторяться, и потому должны отвѣчать не одной какой-нибудь цѣли, а многимъ—по крайней мѣрѣ всѣмъ самымъ главнымъ, самымъ существеннымъ. Поэтому мы скажемъ гг. издателямъ, что, вопреки ихъ ожиданіямъ, изданіе ихъ будетъ служить гораздо бо́льшему количеству потребностей, чѣмъ они воображаютъ: не только найдутъ себѣ тутъ матеріалъ мастера и художники по мануфактурамъ и ремесламъ, но также архитекторы и вообще художники для цѣлей чисто практическихъ, и даже ученые по разнымъ частямъ, какъ русскіе, такъ и иностранные. Поэтому остается только жалѣть, что въ „Исторіи русскаго орнамента“ почти совершенно исключены, во-первыхъ, тѣ орнаменты, гдѣ встрѣчаются человѣческія фигуры — они важны для бытовой нашей исторіи и для русской древнѣйшей миѳологіи, а во-вторыхъ — тѣ рисунки, гдѣ представлены среди орнаментовъ изображенія архитектурныя: наружные и внутренніе виды храмовъ, съ иконостасами, царскими дверями, люстрами, канделябрами, мозаиками и множествомъ другихъ подробностей важны въ высшей степени для исторіи русскаго искусства и ремесленнаго производства [1]). При томъ же, вотъ еще соображеніе: еслибы настоящее изданіе было назначено дѣйствительно только для технико-промышленныхъ цѣлей, то не для чего было бы дѣлать его такимъ роскошнымъ, щегольскимъ и — дорогимъ. Расхожее технико-промышленное изданіе должно быть скромно, общедоступно и — главное — дешево.

Но, какъ бы такъ ни было, мы въ заключеніе скажемъ то, что сказали въ началѣ: изданіе это превосходно по своимъ рисункамъ, а эти рисунки срисованы съ древнихъ оригиналовъ съ необыкновенною вѣрностью, тщательностью, изданы со столь же необыкновенною аккуратностью, изяществомъ и роскошью. Безчисленные узоры и орнаменты, блистающіе великолѣпными красками, часто по золотымъ фонамъ, безконечно разнообразными плетешками и геометрическими фигурами самаго причудливаго характера (онѣ составляютъ сущность нашей національной орнаментаціи), вмѣстѣ съ листочками, цвѣтами, стебельками, съ вѣтками и чудовищно переплетенными драконами, — все это представляетъ богатѣйшіе матеріалы для будущихъ русскихъ ученыхъ, художниковъ и ремесленниковъ.

---

[1]) Впослѣдствіи, выполнено только одно *первое* требованіе, въ выпускахъ II-мъ, III-мъ и IV-мъ. *В. С.*

[1]) Это требованіе было исполнено въ слѣдующихъ выпускахъ. *В. С.*

гоцѣннаго матеріала. Уже черезчуръ стыдно будетъ, если и тутъ, какъ часто до сихъ поръ, иностранцы перебьютъ у насъ дорогу, и съ всегдашнею богатою своею инціативой найдутъ что дѣлать съ нашею же орнаментистикою и сообразятъ, какъ ею пользоваться, куда ее пустить, а мы все только будемъ разсматривать съ бо́льшимъ или меньшимъ индиферентизмомъ рисунки, въ которыхъ ничего не будемъ другаго находить, кромѣ какихъ-то цвѣтныхъ картинокъ. Такіе примѣры уже бывали. Вспомнимъ наши изданія: „Древности Россійскаго Государства“ и „Древности Воспора Киммерійскаго“. Они уже давно вошли въ нѣмецкіе учебники и àтласы, а у насъ сдѣлано ли хоть какое-нибудь изъ нихъ употребленіе? Вѣдь пора бы, кажется.

Однакоже, довольно говорить о будущемъ, довольно заглядывать въ неизвѣстныя судьбы отечественной инціативы и художественной дѣятельности. Обратимъ еще разъ глаза къ настоящему. Здѣсь мы находимъ еще нѣсколько другихъ образцовъ истинно полезной книжной предпріимчивости. Именно ихъ-то давно уже намъ недоставало. Уже давно пора было дать въ руки публикѣ, въ послѣднее время жаждущей знанія даже и по части исторіи искусствъ, но въ значительной массѣ невладѣющей иностранными языками, давно пора было дать ей въ руки приличныя, стоящія на современномъ уровнѣ, руководства. Не смотря на значительное требованіе, ничего до сихъ-поръ не сдѣлано Петербургомъ, и вся честь почина принадлежитъ, еще разъ—Москвѣ. Вѣроятно большинству нашей публики хорошо извѣстно, сколько примѣчательныхъ книгъ издано г. Солдатенковымъ: сочиненія Грановскаго и Кавелина, стихотворенія Кольцова, цѣлыхъ 8 томовъ народныхъ русскихъ сказокъ, напечатанныхъ подъ редакціей Аѳанасьева, большое сочиненіе этого же послѣдняго: „Поэтическія воззрѣнія славянъ на природу“, и т. д. Ко всей этой, можно сказать, классической оригинальной русской библіотекѣ (заключавшей также и нѣсколько хорошихъ переводовъ, напр. кетчеровскій переводъ Шекспира и кронеберговскій переводъ Тацита) прибавился въ послѣднее время вдругъ цѣлый художественный отдѣлъ. Въ короткое время изданы четыре огромныхъ тома, содержащихъ переводы давно уже по всей Европѣ сильно распространенныхъ сочиненій: „Руководство къ исторіи искусства“ Куглера (2 тома, по 4-му нѣмецкому изданію, въ обработкѣ Любке, съ 487 рисунками въ текстѣ), въ переводѣ г. Е. Корша, „Исторія пластики съ древнѣйшихъ временъ до нашего времени“ Любке (1 томъ съ 231 рисункомъ въ текстѣ), въ переводѣ г. Чаева, наконецъ „Искусство въ связи съ общимъ развитіемъ культуры“, Каррьера (томъ 1-й), въ переводѣ г. Е. Корша.

Всѣ эти сочиненія такъ давно уже всюду извѣстны, столько же со всѣми своими достоинствами, какъ и недостатками, что навряд ли надобно много распространяться какъ о тѣхъ, такъ и о другихъ. Куглеру принадлежитъ та заслуга, что онъ, обладая громадными познаніями по части исторіи художествъ, первый рѣшился представить въ одномъ связномъ цѣломъ результаты всей массы свѣдѣній, до настоящаго времени разработанныхъ сотнями европейскихъ ученыхъ по всѣмъ отраслямъ изученія художества всѣхъ эпохъ, всѣхъ народовъ и всѣхъ стилей. Сочиненіе его представляетъ, въ очень сжатой формѣ, матеріалъ истинно изумительный, и хотя изложеніе страдаетъ значительною сухостью, а въ „общихъ обзорахъ“ метафизическою отвлеченностью, довольно обыкновенною, даже и до сихъ поръ, во многихъ примѣчательныхъ нѣмецкихъ сочиненіяхъ, но первый недостатокъ выкупается поминутными указаніями богатыхъ источниковъ, къ которымъ читатель можетъ самъ обращаться по каждой отдѣльной части, и огромнымъ количествомъ иллюстрацій, превосходно выбранныхъ изъ среды множества самыхъ разнообразныхъ и недоступныхъ для публики отдѣльныхъ монографій, путешествій и изслѣдованій; второй же недостатокъ парализуется тѣмъ, что „общія обозрѣнія“ Куглера вообще довольно кратки и, значитъ, не успѣваютъ слишкомъ утомлять читателя. Не совсѣмъ удовлетворительная систематизація иныхъ періодовъ искусства (наприм., изложеніе исторіи индѣйскаго послѣ Сассанидовъ и древне-христіанскаго искусства, между тѣмъ какъ мексиканское изложено даже раньше египетскаго), а равно нѣкоторая излишняя уже сжатость и слишкомъ чувствительные недочеты въ исторіи финикійскаго и еврейскаго искусства, вопреки всѣмъ новѣйшимъ открытіямъ,—все это, конечно, недостатки, но не такіе, которые могли бы почитаться слишкомъ значительными пятнами сочиненія. Наконецъ, если до крайности недостаточенъ и даже поверхностенъ отдѣлъ о русскомъ искусствѣ, то никто въ этомъ не виноватъ, кромѣ насъ самихъ, и никакой нѣмецкій самый прилежный ученый не можетъ нести отвѣтственности за то, что мы до сихъ поръ не изслѣдуемъ у себя того, что у другихъ давнымъ-давно сдѣлано. Будь у насъ это выполнено, нѣмцы, не смотря на мало извѣстный имъ русскій языкъ, конечно, сейчасъ все бы это знали (какъ они привыкли знать все, что бы и гдѣ бы ни было напечатано, не смотря ни на какой языкъ и ни на какую трудность пріобрѣтенія).

Любке—любимый ученикъ Куглера и продолжатель трудовъ своего учителя, послѣ его смерти. Его заслуги и недостатки совершенно одного сорта съ заслугами и недостатками Куглера, только въ соединеніи съ нѣкоторою узкостью взгляда цехового профессора,, какой мы не встрѣчаемъ у Куглера. Такъ наприм. въ его „Исторіи пластики“ (сочиненіи, неоспоримо заслуживающемъ всякаго уваженія, особливо если вспомнить, что до него еще никѣмъ не было попробовано изложить полную исторію скульптуры—трудъ огромный), въ этой исторіи мы вдругъ читаемъ, что настоящая задача пластики есть „воспроизведеніе человѣческаго образа во всемъ совершенствѣ его естественной красоты“; что „пластика можетъ выполнить эту задачу, *лишь изображая человѣческую фигуру совершенно нагою*“; наконецъ, что для того, чтобы красота человѣческаго образа являлась вполнѣ художественною, *всякое чрезмѣрное выраженіе духовности въ головѣ должно быть ослаблено, смягчено; иначе равновѣсіе между физическою и духовною сторонами было бы нарушено*“, и т. д.—воззрѣ-

ніи, понятіи только со стороны классика-шульмейстера, нежелавшаго ничего знать кромѣ схоластики и книжной древности и игнорирующаго всѣ тенденціи новаго міра.

Наконецъ, что касается до сочиненія Карьера, то оно представляетъ не мало странныхъ заблужденій автора, извѣстнаго своимъ піетизмомъ и самою темною идеальностью, но рядомъ съ этими недостатками сочиненіе: „Исторія въ связи съ общимъ развитіемъ культуры“ заключаетъ и неоспоримое достоинство: авторъ имѣлъ полное право сказать въ своемъ введеніи, что трудъ его такой, „какого не было до сихъ поръ ни въ Германіи, да и ни въ какомъ иномъ краѣ“, потому что „нѣтъ еще ни въ одной литературѣ такого историческаго труда, который обнималъ бы всѣ искусства въ совокупной связи ихъ между собою и съ общимъ ходомъ образованія, который показывалъ бы, почему у разныхъ народовъ въ разныя времена являлось преобладающимъ сперва одно, потомъ другое искусство, и открывалъ бы въ этой преемственности явленій общій законъ“. Для выполненія своей задачи, Карьеръ долженъ былъ опираться на громадную массу изслѣдованій не только въ области пластическихъ искусствъ но также и по части поэзіи и музыки, такъ что, напр., для напечатаннаго 1-го тома своего (излагающаго только „Зачатки культуры и восточную древность“), ему пришлось основательно изучить всѣ примѣчательнѣйшія сочиненія египтологовъ, гебраистовъ, ассиріологовъ, санскритистовъ и т. д., для того, чтобы подробно и вѣрно изложить не только исторію архитектуры, скульптуры и живописи египтянъ, евреевъ, китайцевъ, индійцевъ и т. д., но также и исторію лирической, эпической и драматической поэзіи, а также и музыки этихъ народовъ, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ. Здѣсь не мѣсто разбирать отдѣльныя мнѣнія Карьера по каждой части, но, какъ бы то ни было, его книга, какъ и предыдущій трудъ почтенный и могущій принести громадную пользу особенно у насъ, гдѣ такъ мало извѣстно о всѣхъ обстоящихъ изслѣдованіяхъ и новыхъ взглядахъ ученыхъ нѣмецкаго племени по всѣмъ указаннымъ выше отдѣламъ. Мы, можетъ быть, не совсѣмъ согласны съ многими мнѣніями и воззрѣніями Куглера, Любке и Карьера; [illegible] мы должны признать за ними [illegible] ихъ [illegible] ихъ [illegible] ихъ

лекцію „Объ основаніяхъ и примѣненіяхъ русской народной орнаментики“, прочитанную графомъ В. А. Соллогубомъ въ Вербное воскресенье, 21-го марта, въ одной изъ залъ Академіи Художествъ. Нынѣче русскіе узоры, русскіе орнаменты пошли въ ходъ, грозятъ даже войти въ моду (что было бы, конечно, вовсе не дурно: за что же вѣчно пробавляться все только чужимъ?). Вслѣдствіе того, у насъ теперь затѣяно цѣлыхъ два изданія, посвященныя ихъ опубликованію: про одно уже говорено въ „Спб. Вѣдомостяхъ“, про другое вскорѣ будетъ также данъ отчетъ. На прошлогодней мануфактурной выставкѣ былъ особый отдѣлъ, весь состоявшій изъ русскихъ бытовыхъ предметовъ, и въ томъ числѣ изъ коллекцій узоровъ и орнаментовъ. Повинуясь новой модѣ и новому требованію, нашлись теперь люди, которые принялись собирать коллекціи подобныхъ предметовъ, и въ числѣ ихъ особенно отличился гпафъ Соллогубъ. Въ разныхъ мѣстностяхъ Курской губерніи онъ успѣлъ собрать множество интересныхъ узоровъ съ полотенецъ, простынь и т. п., шитыхъ нитками, шелками, шерстью, множество образчиковъ русскаго узорочнаго кружева, множество узоровъ, шитыхъ золотомъ и украшавшихъ налобники сорокъ, также повойниковъ, наконецъ, множество разныхъ украшеній, низанныхъ изъ бусъ. Часть этой коллекціи тотчасъ же была пріобрѣтена для московскаго музея при Строгоновской технической школѣ рисованія, другая, вѣроятно, также поступитъ въ какое-нибудь общественное хранилище; но, прежде чѣмъ разстаться со своею богатою добычей, собиратель вздумалъ показать всю свою коллекцію Петербургу, и, такимъ образомъ, возникла, съ середины поста, та выставка, о которой мы упомянули. При этомъ, вмѣстѣ съ собственною своею коллекціей, графъ Соллогубъ выставилъ множество однородныхъ предметовъ изъ коллецкій извѣстнаго археолога Прохорова, свящ. Богословскаго, г. Шишкова и г-жи Вревской. Но, по недостатку ли аффишъ и другихъ извѣстій, или по другимъ причинамъ, публика наша очень мало посѣщала эту выставку, такъ что отведенная подъ нее зала почти постоянно оставалась совершенно пуста и получала изрѣдка нѣсколько случайныхъ посѣтителей развѣ только по сосѣдству съ выставкой „Іоанна Грознаго“ Антокольскаго, гдѣ публики всегда бывало такое множество. Однакоже, не унывая отъ этого, графъ Соллогубъ рѣшился прочитать публичную лекцію о русскомъ орнаментѣ, и въ этомъ, по нашему мнѣнію, состоитъ немаловажная его заслуга. Еще никто не предпринималъ у насъ опредѣлить основы, фундаментальныя черты народнаго орнамента, а это, безъ сомнѣнія, и полезно, и возможно. Конечно, гр. Соллогубъ не только не рѣшилъ вполнѣ своей задачи, но даже и вовсе не высказалъ ничего удовлетворительнаго. Мудрено, въ самомъ дѣлѣ, никогда не занимавшись такимъ обширнымъ и многосложнымъ предметомъ, вдругъ, въ нѣсколько мѣсяцевъ сладить со всѣмъ, что для этого требовалось: увидѣть, собрать, сличить, сообразить всю массу русскихъ орнаментовъ, и прослѣдить ихъ корни и развѣтвленія сквозь все разнообразіе мѣстностей и видоизмѣненій. Это было бы не подъ-стать, пожалуй, даже и человѣку, привыкнувшему научно обращаться съ художественнымъ матеріаломъ. Тѣмъ менѣе это мыслимо для такого человѣка, который, по собственнымъ словамъ графа Соллогуба въ началѣ его лекціи, „и не ученый, и не художникъ, и не археологъ, а просто *русскій человѣкъ*“. Очень понятно, что для анатомированія формъ національнаго узора вовсе еще не достаточно быть русскимъ человѣкомъ, точно также, какъ вовсе еще не достаточно быть таковымъ для изслѣдованія и объясненія русской архитектуры, русской литературы, русской музыки, русскаго языка и т. д. Поэтому еще очень мало имѣютъ значенія тѣ 50 таблицъ, развѣшенныхъ по стѣнѣ позади лектора, гдѣ въ увеличенномъ видѣ были представлены наскоро повыбранныя простѣйшія формы иныхъ нашихъ орнаментовъ.

Графъ Соллогубъ почему-то вообразилъ, что русскимъ орнаментомъ должно признавать только тотъ, который состоитъ изъ *прямыхъ линій*, и имѣетъ въ основѣ форму *креста* и, какъ онъ называетъ—„*рогатаго ромба*“, всѣ же остальные орнаменты, состоящіе изъ кривыхъ и круглыхъ линій—не русскіе. Графу представилось, что весь русскій орнаментъ иначе не можетъ быть, какъ происхожденія христіанскаго (!!), а потому, гдѣ есть крестъ въ которомъ-нибудь изъ его сочетаній, то русское, а гдѣ нѣтъ креста—то не русское. Идея странная, и происходящая единственно только отъ малаго изученія и знанія избраннаго предмета. Между тѣмъ, не выходя даже изъ этой самой залы, можно было бы указать господину лектору на нѣкоторые изъ образцовъ, признанныхъ имъ за восточные или вообще иноземные, но, тѣмъ не менѣе, состоящіе изъ тѣхъ самыхъ прямолинейныхъ сочетаній, которыя онъ признаетъ несомнѣнными „коренно-русскими“. Что за поверхностность! Въ такой же мѣрѣ странно и не выдерживаетъ ни малѣйшей критики мнѣніе, будто орлы, пѣтухи, павлины, львы и другія одушевленныя существа, встрѣчающіяся на русскихъ полотенцахъ и простыняхъ, имѣютъ все только происхожденіе церковное и христіанское. Но это необходимо было графу Соллогубу для доказательства той мысли, будто вся наша исторія состояла всегда только въ томъ, что „народъ былъ въ церкви, и церковь въ народѣ“. Онъ при этомъ, повидимому, позабылъ, что у нашихъ предковъ былъ еще періодъ до-христіанскій, и что оттуда идутъ многія изъ самыхъ интересныхъ и кореннныхъ нашихъ формъ.

Такимъ образомъ, не вдаваясь въ болѣе подробное изложеніе лекціи графа Соллогуба, и признавая ея объясненія и выводы лишенными всякаго значенія, скажемъ, однакоже, что вмѣстѣ съ тѣмъ вовсе не лишены значенія усилія графа Соллогуба, клонящіяся къ тому, чтобы предметы, содержащіе образцы русской орнаментистики, были собираемы въ музеи (идея, впрочемъ, уже не разъ высказанная въ печати), и потомъ, чтобы эту орнаментистику прилагали ко всевозможнымъ предметамъ нынѣшняго нашего обихода: посудѣ, изразцамъ, мебели, ковramъ, обоямъ, тканямъ, кружевамъ, ситцамъ и т. д.

Еще болѣе заслуживаютъ признательности описанныя тутъ же, на лекціи, старанія графа Сол-

[illegible]

[illegible]

приступить къ разбору и доказательствамъ". Но этого не было сказано, и послѣ обмѣна нѣсколькихъ фразъ, ничуть неразъяснительнаго свойства, г. Люгебиль отложилъ свой вѣскій запросъ въ сторону и пожелалъ въ будущемъ всякаго счастія диспутанту.

Второй возражатель произвелъ гораздо болѣе солидную и значительную аттаку на г. Прахова и на его сочиненіе. Въ качествѣ профессора всеобщей исторіи, г. Соколовъ, покончивъ съ первоначальными комплиментами, указалъ на то, что всего желательнѣе было бы видѣть въ изслѣдованіи опредѣленія историко-хронологическія, такъ какъ авторъ, г. Праховъ, относитъ ликійскіе памятники, найденные въ мѣстности города Ксанѳа, къ VI вѣку, а именно въ VI вѣкѣ городъ этотъ былъ весь сожженъ войскомъ Кира. На это г. Праховъ поспѣшно отвѣтилъ, что, по извѣстію Геродота, сожженъ былъ весь городъ, кромѣ Вышгорода (Акрополя), а эти памятники стоятъ именно на Вышгородѣ, и хотя въ этомъ отвѣтѣ г. Праховъ высказалъ совершенно невѣрный фактъ, такъ какъ по Геродоту именно и былъ сожженъ дотла весь Вышгородъ, но на это не получилъ ни съ чьей стороны возраженія. Впрочемъ, профессоръ Соколовъ самъ поспѣшилъ на помощь г. Прахову, сказавъ, что, можетъ быть, сожженный городъ скоро опять выстроился, чему примѣромъ могутъ служить Сардисъ и другіе города того времени. Послѣ того, вопросъ хронологическій, чрезвычайно дѣльно затронутый, такъ-таки и остался не только неразрѣшеннымъ, но даже и неизслѣдованнымъ, и поверхностныя пріурочиванья г. Прахова памятниковъ къ тому или другому времени вполнѣ гадательными и произвольными! Мало-ли что и почему могло происходить въ искусствѣ Азіи, совершенно не въ параллель искусству Греціи! Мало ли сколько могло быть неходнаго въ ходѣ художественной исторіи по ту и по эту сторону моря! Не менѣе важны были замѣчанія профессора Соколова и по части 5-го тезиса, именно на счетъ того, что древнѣйшіе памятники изъ Ксанѳа не состоятъ вообще въ особенной связи съ памятниками той же эпохи какой-нибудь отдѣльной мѣстности, въ Греціи, но представляютъ мѣстную обработку общаго архаическаго стиля и параллельны извѣстнымъ памятникамъ Самоѳракіи, Ѳасоса, Аттики и Милоса. Г. Соколовъ сказалъ, что ему кажется слишкомъ несостоятельнымъ и недовольно осторожнымъ общій выводъ изъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ пунктовъ, изъ которыхъ ни одинъ достаточно не разсмотрѣнъ и недоказанъ, потому-что состоитъ только изъ предположеній. Такъ, напримѣръ, у г. Прахова утверждается постоянно, что не ликійское искусство оказало вліяніе на греческое, а греческое на ликійское, но доказательствъ тому онъ не представилъ; напротивъ, самъ же онъ, во многихъ мѣстахъ свой книги, говоритъ о такой особенности и исключительности ликійскихъ скульптуръ, которыхъ нигдѣ не встрѣчается въ архаическомъ (древнѣйшемъ) греческомъ искусствѣ: когда, такимъ образомъ, прямыя сравненія становятся невозможны, спрашивается, какъ же утвердительно сказать, кто на кого имѣлъ вліяніе: Греція на Малую Азію, или Малая Азія на Грецію? На это г. Праховъ возражалъ довольно вяло и нерѣшительно, сказавъ въ видѣ главнаго аргумента, что хотя бы тотъ или другой пунктъ и не были окончательно доказаны, но все-таки въ тезисахъ они должны быть выставлены въ твердой и положительной формѣ. Такимъ образомъ, и этотъ запросъ остался безъ всякихъ научныхъ послѣдствій.

Но самою интересною и оживленною частью диспута оказались замѣчанія профессора латинскаго языка и словесности, г. Благовѣщенскаго. Вступительныхъ комплиментовъ онъ высказалъ диспутанту еще болѣе, чѣмъ оба его предшественника, но вслѣдъ затѣмъ адресовался вдругъ къ г. Прахову съ цѣлымъ рядомъ такихъ замѣчаній, которыя касались дѣла до самыхъ корней и затрогивали его рѣшительно по существу. Сначала онъ высказалъ сожалѣніе, что такъ неполна ученая литература, которою пользовался г. Праховъ. Не говоря уже о самихъ древнихъ источникахъ и текстахъ, до которыхъ г. Праховъ даже вовсе и не притрогивался, профессоръ Благовѣщенскій перечислилъ множество авторовъ прежняго времени, которыхъ г. Праховъ не принялъ въ соображеніе, или по крайней мѣрѣ нигдѣ не упомянулъ, и которые, однакоже, писали именно о предметахъ изслѣдованій диспутанта: таковы Вагнеръ, Гиртъ, Тиршъ, Шаронъ, Шеллингъ, Гергардъ и, наконецъ, за послѣднее время—Браунъ (прибавимъ отъ себя, что именно тотъ самый берлинскій профессоръ Фридерихсъ, на котораго такъ часто ссылался г. Праховъ, называетъ изслѣдованіе Брауна о ликійскихъ памятникахъ „достойнымъ прочтенія", lesenswerth). Сверхъ того, проф. Благовѣщенскій сожалѣетъ, что диспутантъ не принялъ къ свѣдѣнію и русскихъ ученыхъ, писавшихъ въ „Пропилеяхъ" г. Леонтьева и въ отдѣльныхъ книгахъ, тоже о ликійскихъ и эгинскихъ скульптурахъ. На все это г. Праховъ возразилъ только, что о Вагнерѣ у него сказано въ одномъ мѣстѣ. Далѣе г. Благовѣщенскій замѣтилъ, что вообще оба изслѣдованія г. Прахова скорѣе имѣютъ характеръ эстетическихъ художественныхъ замѣтокъ о стилѣ, работѣ и реставраціяхъ, чѣмъ научныхъ изысканій о художественно-историческомъ значеніи, содержаніи и смыслѣ ликійскихъ и эгинскихъ скульптуръ, а потому эти изслѣдованія скорѣе слѣдовали въ Академію Художествъ, чѣмъ въ университетъ; наконецъ, что вообще изслѣдованія научнаго характера были, какъ по всему видно, не подъ силу г. Прахову, а если даже и подъ силу, то все-таки жаль, что онъ взялъ себѣ ихъ темою, потому что въ настоящее время слишкомъ много предметовъ изъ собственнаго нашего русскаго міра, исторіи и быта призываютъ всѣ наличныя силы русской науки и изслѣдованія, и мы въ этомъ отношеніи никакъ не можемъ посвящать себя тѣмъ же классическо-археологическимъ задачамъ, которымъ посвящаютъ себя западные ученые, имѣющіе позади себя иную исторію, иное прошлое, иную неправильную цѣпь трудовъ и дѣятелей. Заявленіе многознаменательное, въ настоящую минуту ожесточенной борьбы классицизма съ реализмомъ,—особливо какъ исходящее изъ устъ профессора университета, и притомъ же профессора латинской словесности. На за-

[illegible]

Затѣмъ г. Прахову была присуждена степень магистра.

[illegible]

[illegible]

Мы, слава Богу, ни въ какой войнѣ нынѣче не состояли, и глубокій обидчивый патріотизмъ нашъ смѣло могъ быть спрятанъ въ карманъ. На что сослаться, чѣмъ извиниться? А между тѣмъ, тутъ же у насъ подъ носомъ Франція даетъ намъ урокъ по истинѣ громовый: еще съ прошлаго года она вся объята страшною войной, она измучена, она искалѣчена, и все-таки—она не говорила, что ей нельзя или нѣкогда, что ей трудно или незачѣмъ являться на сцену, и когда наступило время новой всемірной выставки, т.-е. минута одного изъ величайшихъ современныхъ намъ событій, она, какъ ни въ чемъ не бывало, по-всегдашнему, послала на всесвѣтную арену громаду лучшихъ своихъ созданій, ремесленныхъ и художественныхъ. Вотъ такихъ людей можно назвать народомъ живущимъ, а не кое-какъ прозябающимъ! Нынѣче иностранцы еще лишній разъ имѣютъ полнѣйшее право съ усмѣшечкой сказать: „Вотъ они всегда такъ, эти русскіе! Толковать, что ничѣмъ они не хуже кого бы то ни было и вездѣ имъ надо отводить мѣсто почетное, мѣсто въ переднемъ углу—это ихъ дѣло, а какъ работы свои показывать свѣту—такъ они тотчасъ же поскорѣе на попятный дворъ. Значитъ, сами же они себя поминутно вычеркиваютъ изъ европейскаго списка, во всемъ что только есть поважнѣе въ смыслѣ истинно-человѣческомъ. Нѣчего же послѣ того на другихъ пенять!“ И хотя подобныя слова не разъ бывали повторяемы всею Европой, быть можетъ и не совсѣмъ справедливы въ общемъ смыслѣ, но что можно отвѣчать на нихъ, напримѣръ, хоть бы на нынѣшній разъ? Кто мѣшалъ намъ явиться въ Лондонѣ въ самомъ авантажномъ нашемъ видѣ? Или показывать намъ нѣчего? Или въ послѣднее время ничего сколько-нибудь примѣчательнаго у насъ не произведено, или, наконецъ, пожалуй еще одно—„мы ничего не знали, мы ничего не слыхали?“ Нечего сказать: одно другаго лучше.

„Экая важность! Ну, не были, такъ не были,—не преминутъ отозваться многіе. Какая въ самомъ дѣлѣ бѣда: не посылали мы своихъ вещей на всемірныя выставки! Что тутъ серьезнаго, что тутъ важнаго, о чемъ тутъ стоитъ много распространяться? Вѣдь эти выставки—все только пустыя затѣи, пустыя игрушки, ни къ чему неведущія, одно только хвастовство, чванство!“

Да, такія разсужденія, когда ихъ услышишь отъ людей совершенно темныхъ и еще мало о чемъ думающихъ, не удивятъ васъ. Но что сказать, когда такъ недавно одинъ изъ талантливѣйшихъ, значительнѣйшихъ писателей нашихъ, говорилъ печатно вотъ что: „Нашъ міръ живетъ кой-какъ въ ожиданіи, что земля разступится подъ ногами, и ищетъ не устроиться, а забыться. Я это вижу не только въ озабоченныхъ морщинахъ, но и въ боязни передъ серьезной мыслью, въ отвращеніи отъ всякаго разбора своего положенія, въ судорожной жаждѣ недосуга, внѣшней разсѣянности. Старики готовы играть въ игрушки, лишь бы дѣло не шло на умъ. Модный оттягивающій пластырь—всемірныя выставки. Пластырь и болѣзнь вмѣстѣ, какая-то перемежающаяся лихорадка съ перемѣнными центрами. Все несется, плыветъ, идетъ, летитъ, тратится, домогается, глядитъ, устаетъ, живетъ еще неудобнѣе, чтобы слѣдить за успѣхомъ — чего? Ну такъ, за успѣхами, какъ будто въ три-четыре года можетъ быть такой прогрессъ во всемъ, какъ будто при желѣзныхъ дорогахъ такая крайность возить изъ угла въ уголъ—домы, машины, конюшни, пушки, чуть не сады и огороды...“ [1]) Да, конечно, крайность, и именно съ тѣхъ поръ крайность, какъ стало возможно плыть, нести, летѣть, собирать въ одну громаду созданія цѣлаго міра. И только всеобщая русская неохота къ дѣятельности, ко всему живому и стремящемуся впередъ, къ новымъ пробамъ и попыткамъ, русское отвращеніе отъ всего смѣлаго и пробивающагося впередъ, могли опутать даже и такой свѣтлый, глубокій умъ веригами всегдашняго нашего отлыниванья и отмахиванья. Кому, кромѣ русскаго, могутъ казаться нынѣче всемірныя выставки пустымъ матеріаломъ для потѣхи и глазѣнья праздныхъ туристовъ, кто, кромѣ русскаго, не вѣдаетъ и не подозрѣваетъ, какіе громадные результаты принесли для каждой страны эти самыя выставки? Зато мы и дорого платимся: покуда мы все еще другъ съ другомъ благоразумно разсуждаемъ о томъ, нужны или нѣтъ всемірныя выставки, и если да, то на что именно,—въ это время другіе бѣгутъ, летятъ, несутся, скачутъ, сносятъ отовсюду созданія своего промышленнаго генія и творческаго таланта, идутъ быстрымъ шагомъ впередъ, ростутъ—и тутъ же сейчасъ пользуются плодами своего почина и непобѣдимой энергіи.

Разница въ настроеніи двухъ половинъ Европы, быть можетъ, просуществуетъ еще долго, а покуда —станемте по крайней мѣрѣ твердо и ясно сознавать ее, и не будемте искать Россію тамъ, куда она позабыла или незаблагоразсудила отправиться. Одного не забудемте: нынѣшняя лондонская выставка составляетъ, даже въ ряду прочихъ выставокъ, явленіе исключительное и можетъ считаться чѣмъ-то истинно важнымъ въ исторіи новой Европы.

Нашимъ читателямъ уже извѣстно, что нынѣшняя всемірная выставка не заключаетъ, по примѣру прежнихъ, всѣ отрасли человѣческой дѣятельности, а ограничилась исключительно только четырьмя отдѣлами: 1) отдѣломъ изящныхъ искусствъ, 2) отдѣломъ мануфактурнымъ (гончарное и шерстяное производства; питательныя средства), 3) отдѣломъ научныхъ изобрѣтеній, 4) отдѣломъ садоводства. Эти главные четыре отдѣла подраздѣляются на 20 группъ и все вмѣстѣ помѣщается въ нѣсколькихъ пространныхъ залахъ знаменитаго Кенсингтонскаго музея, разросшагося въ послѣдніе годы въ какой-то громадной колизей искусства и промышленности. „Athenaeum“ замѣчаетъ, что нынѣшняго помѣщенія выставки не должно сравнивать, по объему, не только съ зданіемъ послѣдней всемірной парижской выставки, по даже съ „Palais de l'Industrie“ 1855 г. Оно меньше и того, и другаго, что и совершенно понятно, соображаясь съ болѣе сжатою программой.

Нынѣшнее зданіе занимаетъ значительное про-

[1]) Герценъ, въ „Полярной Звѣздѣ“.

все то, что способно загубить отличительный характеръ стилей, или національнаго и историческаго преданія. Неужели можно желать и для высшаго искусства, наприм., хоть бы для французской или англійской живописи, чтобы художники позаимствовали другъ у друга свои способы исполненія и эффектовъ, и тѣмъ утратили различіе своихъ школъ?

Переходя, затѣмъ, къ отдѣльнымъ школамъ, и удовольствуясь, впрочемъ, ихъ общею характеристикой, „Academy" упоминаетъ, что многія изъ лучшихъ англійскихъ картинъ выставки достаточно извѣстны лондонской публикѣ по годичнымъ выставкамъ; таковы: „Седьмой день Декамерона" (пѣснь Филомены) и „Сдача сіонскаго монастыря"—обѣ картины Пуля, „Сестры"—Милле и „Электра на могилѣ Агамемнона"—Лейтона. Но есть также не мало совершенно новыхъ англійскихъ картинъ, и настолько разнообразныхъ, что нельзя сомнѣваться, говоритъ „Academy", въ великомъ вліяніи международной выставки, а равно и въ томъ, что „быть можетъ она важнѣе всѣхъ прочихъ выставокъ". Въ числѣ примѣчательныхъ новыхъ картинъ названы: портреты Карлейля и принца Жуанвильскаго—художника Уатса, а по части пейзажа, который, по словамъ вашей газеты, въ теченіе многихъ лѣтъ находился подъ сильнымъ гнетомъ Академіи, произведенія Антони Инчбольда, Клинта, Линнеля, Рэвена и Хонта. Акварелей также много, и хорошихъ; между ними огромное количество опахалъ, такъ какъ въ нынѣшнемъ году въ Лондонѣ былъ конкурсъ на опахала.

Между картинами бельгійской школы, теперь уже достаточно отличающейся отъ французской, съ которою въ началѣ она имѣла слишкомъ близкое сходство, обращаютъ на себя вниманіе, во-первыхъ, картины того рода живописи, говоритъ „Academy", котораго нынѣче уже нигдѣ болѣе и не найдешь въ Европѣ: это „прославленіе, фигурами въ настоящій ростъ, и полусентиментальнымъ манеромъ, какихъ-нибудь знаменитостей". Сюда Лондонская газета причисляетъ картину барона Ванперса: Карлъ I, идущій на казнь, и которому дѣвочка, стоящая на колѣняхъ, подноситъ розу: король удостоиваетъ принять ее самымъ снисходительнымъ образомъ. Другая картина того же академика: „Марія бургундская, напрасно умоляющая гентскихъ судей простить ея совѣтниковъ", отличается драматизмомъ и индивидуальностью выраженій. Менѣе замѣчательна картина Порталя: „Ложа въ пестскомъ театрѣ», зато произведенія Девриндта, Слингенейера и бельгійскихъ пейзажистовъ представляютъ не мало хорошихъ образцовъ.

Въ баварской школѣ всего одна картина Каульбаха, и то она не изъ лучшихъ его произведеній. При этомъ писатель „Academy" замѣчаетъ вообще, что тяжелость исполненія и колорита картинъ баварской школы препятствуютъ ея извѣстности въ Англіи и признанію многихъ хорошихъ ея качествъ.

Норвегія, Швеція и Данія проявили значительную силу, равно какъ и Пруссія, со включеніемъ Дюсельдорфа; Италія также не изъ послѣднихъ.

Французская галлерея, очень обширная, вся наполнена отъ одного конца до другаго. Тутъ являются: „Мари Антуанетъ"—Деларош, „Смерть Марата"—Давида, и другія примѣчательныя картины, въ томъ числѣ много произведеній Делакруа и безконечное число пейзажей Корѣ, Добиньи, Дюпрѣ и др.

Газета „Observer" даетъ болѣе подробное обозрѣніе художественнаго отдѣла выставки. Намъ невозможно передать здѣсь вполнѣ весь текстъ первой ея статьи, такъ какъ ему посвящено нѣсколько колоссальныхъ столбцовъ этой газеты, но мы приведемъ лишь самое примѣчательное.

Всѣхъ картинъ масляными и водяными красками на выставкѣ свыше 2,000, и, что касается англійской школы, то она конечно должна уступить въ интересѣ выставкѣ 1862 года, такъ какъ тамъ были собраны англійскія картины за цѣлыхъ 100 лѣтъ, тогда какъ теперь выставлены картины всего только за послѣднія 10 лѣтъ; но, тѣмъ не мевѣе, и здѣсь оказывается много интереснаго и примѣчательнаго.

Между картинами Лэндсира обращаетъ на себя особенное вниманіе необыкновенно живой портретъ крошечнаго, совершенно загорѣвшаго терьера; извѣстный портретистъ Грантъ выставилъ превосходный маленькій портретъ г. Хиггинса; Уатсъ явился съ 9-ю сильными произведеніями, гдѣ первое мѣсто занимаетъ портретъ знаменитаго Карлейля, а потомъ идутъ портреты: Гладстона, принца Жуанвильскаго, лорда Лоренса, миссъ Принсепъ за фортепіано и лорда канцлера Кэмпбеля въ парадномъ костюмѣ. Примѣчательны затѣмъ: „Электра на могилѣ Агамемнона"—Лейтона: прелестная маленькая „Андромеда" но два египетскихъ этюда—Пойнтера; „Ожиданіе приговора,—Соломона; „Падре Франсиско",—Лонга; „Пѣснь Филомены"—Пуля; одушевленная группа „Пилигримы на Скала Санта въ Римѣ"—Хальсвеля; „Уэльскій ручей въ ноябрѣ",—А. Хонта и „Утренняя молитва"—Гольмана Хонта; портретъ Диккенса—Фрита; три прекрасныхъ вида собора св. Павла и одинъ Вестминстерскаго моста—Робертса, и множество другихъ. Извѣстный талантливый жанристъ Фэдъ прислалъ богатую коллекцію своихъ картинъ, въ томъ числѣ прославившіяся „Послѣдній изъ клана", „Бѣдняк бѣдняковъ другъ", „Отъ зари и до заката" и „Дѣвочка сиротка"; Грезъ выставилъ также свой шотландскій ландшафтъ, пользующійся большою извѣстностью, и другіе ландшафты. Примѣчательны образцы недавно народившейся въ Англіи „арабской" школы, и въ ихъ числѣ: „Винный прессъ" и „Бѣгство во Египетъ"—Стэнопа; наконецъ „Богоматерь съ Младенцемъ"—Дайса, по словамъ нашей газеты, отличающаяся нѣжностью выраженія, достойною Корреджіо.

Что касается до англійскихъ акварелей, то количество ихъ было такъ значительно (около 600 пьесъ), что комиссія выставки нашла возможнымъ помѣстить лишь около 240 самыхъ избранныхъ, въ большой галлереѣ, а другія растасовать по разнымъ другимъ мѣстамъ. При этомъ жалуются на то, что комиссія не нашла нужнымъ соединять вмѣстѣ всѣ произведенія одного и того же художника, что, безъ сомнѣнія, представляетъ удобство для распорядителей,

развѣшивающихъ картины безъ всякой системы, по мѣрѣ ихъ поступленія отъ разныхъ лицъ, но совершенно невыносимо для публики, желающей имѣть передъ глазами всѣ наличныя произведенія извѣстнаго художника.

Въ числѣ англійскихъ акварелей упоминаются съ похвалою: „Дорсетширскій лѣсникъ"—А. Д. Фриппа, нѣсколько оживленныхъ вещицъ Тайлера и Принеля, но особенно—произведенія главы реалистовъ, по части пейзажа, Г. А. Фриппа, каковы: его „Старая мельница въ Истбурнѣ" и „Замокъ Дунстафнегъ"; далѣе: „Видъ Ансереммa, на Мозедѣ раннимъ утромъ"—Пенсона, и „Барраускaя дюна"—Хайна и другія.

Бельгійская школа дѣлается въ послѣднее время все самостоятельнѣе и самостоятельнѣе, такъ что напримѣръ французская, ея бывшій еще недавно прототипъ, не можетъ уже представить ничего подобнаго созданіямъ Диленса. Особенно превосходна его картина: „Деревенскій праздникъ", достойная Тенирса по сюжету, но превышающая его прелестнымъ изящнымъ исполненіемъ. Даже Альфредъ Стивенсъ, столько похожій на многихъ французовъ по выбору сюжетовъ, вноситъ въ свои картины утонченное чувство краски, какого не найдешь у французовъ. Между его картинами отличаются на выставкѣ: „Живописецъ" (усаживающій модель въ желтомъ шелковомъ платьѣ), „Миссъ Фансеттъ" и прославившаяся еще на парижской всемірной выставкѣ 1855 года: „Ce qu'on appelle le vagabondage", нынѣче въ англійскомъ каталогѣ названная: „Арестованіе нищаго". Его братъ Іозефъ Стивенсъ представилъ на выставку нѣсколько превосходныхъ характеристичныхъ изображеній собакъ, въ томъ числѣ на картинѣ „Шарманщикъ", а также на картинѣ, представляющей три степени собачьяго міра: собака въ упряжи, цѣпная собака въ ошейникѣ, и аристократическая болонка въ шарфѣ съ коронами. Ландшафтная бельгійская школа также отличается отъ французской большею тщательностью въ деталяхъ, величиною объема и нѣкоторыми другими особенностями. Здѣсь замѣчательны картины Ламоренсера, Ваклуппена, Ванкёйка и Киндерманса. Школа Лейса имѣетъ своимъ представителемъ на выставкѣ А. и И. Виндтовъ. Картины Боньё приближаются къ произведеніямъ условной эпохи французской школы, а Дельбековы „Повара выбирающіе себѣ жертвы въ куриныхъ клѣткахъ" напоминаютъ голландца Альма Тадему. Между болѣе значительными бельгійскими картинами заслуживаютъ вниманія: „Ложа въ нѣмецкомъ театрѣ" — Портальса; „Дожа" (венеціанская дама стоящая на порогѣ) Ваплеруса, морской ландшафтъ при лунномъ освѣщеніи Бунье, снѣжныя сцены Коденанса и Маріи Коллартъ. Историческая картина Вапперса „Маріи бургундская и генгскіе судьи" исполнена такого достоинства и выраженія, что заставляетъ только сожалѣть о томъ, что нѣтъ тутъ ни единаго произведенія Галлѣ, сѣдлища бельгійской исторической школы.

Французская школа отличается, прежде всего, на выставкѣ, полнѣйшимъ отсутствіемъ баталическихъ картинъ, какими она прежде всегда такъ много занимала мѣста. Изъ картинъ Деларoша здѣсь на-лицо двѣ: патетическая „Маріи Антуанетъ" и „св. Цецилія у органа", съ двумя ангелами, написанная, въ декоративномъ стилѣ извѣстнаго „Hémicycle" въ парижской художественной школѣ, Жерома — одна только небольшая „Восточная сцена"; наконецъ, живописца Реньо—ужасающая „Мавританская казнь" и большой портретъ генерала Прима, верхомъ: обѣ картины кончены имъ едва за нѣсколько дней передъ тѣмъ, что онъ погибъ подъ стѣнами дорогаго своего Парижа, защищая его противъ прусскаго нашествія. Но зато, если мало на выставкѣ французскихъ картинъ большихъ размѣровъ, маленькихъ картинокъ, и очень примѣчательныхъ, очень много. Кисти Мейсоньѣ крошечное, но изящное произведеніе: „Живописецъ пишущій очень маленькую картинку", сверхъ того, изъ школы Мейсоньѣ произведенія Эскозуры (испанецъ), Фишеля, Плезана, Монфалле и Шавѣ. Очень милы группы дѣтей, выходящихъ изъ школы, съ одной стороны мальчики, съ другой дѣвочки—Фрера. Между картинами умершихъ уже художниковъ замѣчательны: „Сучка со щенками"—Орса Вернѣ; одушевленные рисунки Делакруа, въ томъ числѣ „Amende honorable" и „Les convulsionnaires de Tanger"; „Христосъ и сотникъ"—Декана и т. д. Собраніе французскихъ ландшафтовъ огромно, и въ числѣ ихъ много самыхъ превосходныхъ созданій: довольно упомянуть имена Добиньи, Корo, Руссo, Бретона, Цима, Кутюрьѣ, Діаза. Наконецъ, значительны на выставкѣ разнообразные этюды и картины Жака, Жюля Бретона („Монахъ"), Бріона („Лодка на Рейнѣ"), Мерля, Гебера, Бугерo, Перрo, Генріетты Броунъ и другихъ. По части живописи животныхъ—нѣсколько отличныхъ картинъ Тройона и Розы Бонёръ.

Итальянскихъ картинъ немного, но онѣ всѣ значительныхъ размѣровъ, напримѣръ, „Смерть Кайроли"—Ademolло; „Погребеніе"—Чизери; „греческія идиллія"—Баккани; хорошій портретъ сира Бенедикта—Оссани и т. д. Впрочемъ всѣ эти картины страдаютъ отсутствіемъ опредѣленной школы.

Бавaрія представила довольно много пейзажей большаго размѣра, тщательно написанныхъ, и хотя неотличающихся могучимъ колоритомъ, но вѣрныхъ по тону и хорошо разсчитанной свѣто-тѣни. Таковы картины Брандта, Лира, Венглейна, Гельрата, Лангко, Тизенгаузена и другихъ. Примѣчательны также: „Стадо въ полдень"—Фольца и „Осенній вечеръ"—Вальрайдера; маленькая вещица Каульбаха: „Людовикъ XI и его брадобрѣи"; „Гробокопатель"—Марка и головы двухъ мавровъ—Моллера.

Между норвежскими картинами замѣчательны: „Посѣщеніе дѣдушки" лучшаго норвежскаго жанриста Тидемана и „Смерть въ бою короля Гарольда" Гаррада; эта послѣдняя вещь не лишена силы, но холодна по колориту.

Большинство германскихъ ландшафтовъ отличается большими размѣрами и снѣжными массивными горами; исполненіе этихъ видовъ, по мнѣнію газеты „Observer" не вполнѣ удовлетворительно въ отношеніи передачи атмосферныхъ явленій вокругъ горъ,

каковы облака и туманы, но все-таки доказываетъ тонкое художественное чувство. Сюда относятся картины графа Калькрёйта, Беккера, Лёй, Лудвига, Поле, Шульца. Хороши также портреты, писанные графиней Калькрёйтъ, Гуссовымъ, Верлатомъ; наконецъ, „Препровожденіе времени графа Бюрена", картина Поуельса.

Въ голландскомъ отдѣлѣ слѣдуетъ указать на новую маленькую картинку Альмы Тадемы: „Разговоръ" (Causerie), на хорошенькую группу на берегу морскомъ, Израэльса, и его же двѣ картинки, представляющія съ большою силой двѣ патетическія сцены въ одномъ и томъ же крестьянскомъ домѣ: "Больная мать" и „Выздоровѣвшая мать".

Изъ швейцарскихъ картинъ „Observer" упоминаетъ только одну: ландшафтъ нефшательца Жирардѣ.

II.

Въ первой статьѣ нашей было сказано, по основаніи бывшихъ у насъ въ то время матеріаловъ, что на лондонской выставкѣ нынѣшняго года нѣтъ ровно ничего русскаго. Теперь мы знаемъ, что это не совсѣмъ вѣрно. Оказывается, что въ Лондонѣ на выставкѣ есть тоже и русскія произведенія искусствъ и промышленности, а именно: 1) картина на стеклѣ, присланная изъ Мюнхена художникомъ Сверчковымъ, 2) образцы эмалевыхъ красокъ, употребляемыхъ въ мозаичномъ дѣлѣ, присланные мозаичнымъ нашимъ заведеніемъ, состоящимъ при Академіи Художествъ, и 3) два росписанныхъ опахала, присланныя изъ Петербурга художникомъ Зичи. Кажется, и по разнообразію, и достоинству предметовъ, все тутъ есть для представленія Россіи на всемірной выставкѣ. О постыдномъ отсутствіи нашемъ и небрежности толковать больше нечего.

Исполнивъ долгъ справедливаго возстановленія истины, станемъ продолжать обзоръ англійскихъ отчетовъ о выставкѣ.

Мы остановились на живописи. Къ тому, что было у насъ сказано о значительнѣйшихъ ея произведеніяхъ, мы можемъ теперь прибавить нѣсколько любопытныхъ отзывовъ англійскихъ писателей и знатоковъ, помѣщенныхъ въ изданіи, по всей вѣроятности наврядъ ли кому у насъ извѣстномъ. Это „официальные отчеты" о выставкѣ, напечатанные лордомъ Хаутономъ, изданіе такого исключительнаго и характернаго свойства, что о немъ слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ, хотя оно собственно и не принадлежитъ къ разряду журналовъ.

Нынѣшняя лондонская выставка вообще отличается многими такими особенностями, какихъ прежде никому въ голову не приходило. Напримѣръ, теперь вдругъ англичане вздумали, что не надо дѣлить выставку на разные отдѣлы, по національностямъ; что, дескать, если она международная, то, какъ все нынѣче вновь затѣваемое „международное", она должна стремиться не къ удовлетворенію національнаго чванства и эгоизма (прозябающихъ часто подъ именами народной гордости, народной чести, народнаго достоинства и т. д.), а къ достиженію того, что въ самомъ дѣлѣ хорошо и благодѣтельно для массъ народныхъ. Поэтому, считая, что всего важнѣе нынѣче не отвѣтъ на вопросъ: какой именно народъ что сдѣлалъ, а отвѣтъ на вопросъ: что сдѣлано хорошаго, примѣчательнаго по тому или другому предмету,—англичане и рѣшили, что не стоитъ труда дѣлить выставку по народностямъ, что такое дѣленіе есть не что иное, какъ матеріалъ для эгоизма и ложнаго соревнованія. Говорятъ, эту мысль первый предложилъ покойный принцъ Альбертъ, человѣкъ вовсе не похожій на узкаго, ограниченнаго нѣмецкаго принца и внесшій свѣтлую инціативу во многіе вопросы государственной и соціальной жизни англійскаго народа. Но ему не удалось провести свою новую, своеобразную идею еще при жизни, она осуществилась въ первый разъ только въ настоящемъ году, лишь на *третьей* всемірной лондонской выставкѣ.

Другая не менѣе оригинальная черта нынѣшней выставки—это отсутствіе наградъ и премій. Чтобы давать награды и преміи, сказали себѣ англичане, надо созывать компетентныхъ судей, надо устраивать жюри, а съ этими жюри всегда столько хлопотъ и непріятностей! Все тутъ такъ много зависитъ отъ личностей, отъ состава и числа судей, принадлежащихъ къ разнымъ національностямъ, иногда враждебнымъ,—отъ ихъ свѣдѣній, отъ дѣйствующихъ на нихъ съ разныхъ сторонъ вліяній и т. д. Гораздо короче и лучше обходиться безъ всякихъ сравненій, оцѣнокъ и наградъ. И вотъ, чтобы привести въ исполненіе эту мысль, комитетъ выставки рѣшилъ, что допущеніе на выставку должно считаться уже достаточною наградой; поэтому-то, по правиламъ нынѣшней выставки, туда могутъ быть допускаемы не всѣ произведенія безъ разбору, а только тѣ, которыя будутъ признаны достойными того отдѣльными коммиссіями каждой страны, у себя еще дома.

Всѣ эти новыя мысли ничего уже не имѣли общаго съ прежними правилами и порядками; онѣ являлись представителями такого демократическаго, независимаго и безкорыстнаго духа, который долженъ былъ приходиться сильно не по вкусу многимъ людямъ прежняго склада. И однакоже новыя правила не оттолкнули отъ себя значительнѣйшую и лучшую часть Европы. Все, что нужно и полезно было теперь видѣть на новой всемірной выставкѣ, появилось на ней. Одна Россія проспала выставку, и, пожалуй, готова теперь спрашивать на-право и на-лѣво, протирая глаза и лѣниво потягиваясь: „Какъ, неужели и въ самомъ дѣлѣ была нынѣче выставка? А мы и не знали! Чтожъ это никто не сказалъ про нее въ свое время,—вотъ мы и пропустили ее!" Мы не смѣемъ сказать, чтобы это случилось именно потому, что наши соотечественники слишкомъ привыкли къ понятію о наградахъ и наказаніяхъ въ каждомъ дѣлѣ, и гдѣ ихъ нѣтъ, тамъ и самое дѣло имъ не въ дѣло —нѣтъ, зачѣмъ же такое позорное предположеніе. Но все-таки какой-нибудь резонъ у соотечественниковъ нашихъ непремѣнно есть, и коль скоро онъ та-

димая на свѣтъ реформа требуетъ прежде всего крайней энергіи мысли, самой рѣшительной силы выраженія и непреклонной настойчивости по части распространенія, то понятно, что Гибсонъ никогда не имѣлъ особеннаго успѣха. Если его принципъ и вѣренъ, если ему и принадлежитъ будущее, чего мы не станемъ здѣсь разсматривать, то во всякомъ случаѣ не такому нерѣшительному художнику, какъ Гибсонъ, назначено было привить его къ новому европейскому искусству. Пробы его такъ и остались пробами, безъ послѣдствій и подражателей. Между прочими англійскими скульпторами выступаютъ довольно удовлетворительнымъ образомъ, со своими произведеніями: Маршаль, Дургамъ, Стефенсъ, Бель, Бирчъ, Лейфчайльдъ и другіе, а также три женщины: принцесса Луиза, мистриссъ Торникрофтъ и миссъ Дурантъ. Что̀ касается итальянскихъ статуй, то и на нынѣшней выставкѣ, какъ на всѣхъ послѣднихъ, онѣ отличались качествами, въ которыхъ нѣтъ ничего великаго, значительнаго, но которыя все-таки лучше той совершенной безхарактерности и безцвѣтности, которою страдаетъ въ большинствѣ случаевъ скульптура остальной Европы. У нынѣшнихъ итальянцевъ нѣтъ ровно никакого творчества, за то, по крайней мѣрѣ, техническое мастерство стоитъ у нихъ очень высоко, и никто не умѣетъ такъ, какъ они, выполнить статую изъ мрамора, или орнаменты и фигуры изъ дерева и металла. Тутъ тонкость и гибкость ихъ стоятъ выше всякихъ похвалъ. На выставкѣ, въ этомъ отношеніи отличаются скульптурныя вещи Финелли, Карони, Сальвини, Тантардини, Аничи, Барцаги, Фантакіотти, Келли, Фонтаны, Лацзерини и Торелли. Сверхъ того, у нихъ, въ послѣдніе годы, вошло въ моду исполнять изъ мрамора съ неподражаемымъ совершенствомъ такіи детали костюма, о которыхъ прежде никто не думалъ, и которыхъ никто раньше непробовалъ. Такъ, напримѣръ, мельчайшія подробности и узоры кружева, лентъ, матерій, разводы и складки шелковыхъ тканей и т. д. Само-по-себѣ взятое, это еще не составляетъ, конечно, настоящей задачи скульптуры, ей нужно что-нибудь по-существеннѣе, поважнѣе и позначительнѣе; однако же и такія подробности, мастерски и виртуозно исполненныя, составляютъ пріобрѣтеніе и развязываютъ руки будущимъ *полнымъ* художникамъ. На такія подробности никакъ не надо смотрѣть съ высокомѣріемъ; еще хуже вовсе не замѣчать ихъ, какъ нынче дѣлаютъ многіе. Сверхъ того, надо помнить, что итальянцы, до сихъ поръ бывшіе самыми рѣшительными идеалистами въ искусствѣ, едвали не храбрѣе остальныхъ націй, переваливаютъ нынче на другую сторону, на сторону „жанра“ въ скульптурѣ. Вы у нихъ встрѣтите поминутно сюжеты изъ домашней жизни, сюжеты даже анекдотическіе, и хотя у нихъ все еще ничего не создано особенно важнаго, стоющаго отдѣльнаго упоминанія, но уже одно постоянное обращеніе къ новымъ задачамъ составляетъ фактъ значительный, и который, конечно, не останется безъ послѣдствій.

Архитектурный отдѣлъ, на лондонской выставкѣ, не можетъ почитаться слишкомъ огромнымъ, но все-таки оказался настолько значительнымъ, что обозрѣватель его въ „Оффиціальныхъ отчетахъ“, Роджеръ Смитъ, нашелъ необходимымъ посвятить ему довольно много мѣста. Его соображенія и выводы представляютъ не мало замѣчательнаго и новаго, такъ что мы сообщимъ здѣсь сущность ихъ, въ сжатомъ видѣ.

Одна изъ капитальнѣйшихъ чертъ въ физіономіи нынѣшней всемірной выставки, та, что многое, въ ея архитектурномъ отдѣлѣ, указываетъ на возможность вполнѣ самостоятельной англійской архитектуры, начиная съ XIX столѣтія. Предыдущія два столѣтія были и для Англіи, какъ для всей остальной Европы, эпохой полнѣйшаго повторенія архитектурныхъ модъ, пробованныхъ Франціей. Копируя съ этой страны образцы кафтановъ, роброндовъ, фижмъ и причесокъ, Англія вмѣстѣ съ прочими странами копировала также съ нея образцы дворцовъ, церквей, домовъ, мебели, комнатнаго убранства и т. д. Подражаніе антику, стили Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, стиль временъ Наполеона I, потомъ художественный романтизмъ и возвращеніе къ средневѣковому искусству—все это буквально и съ совершеннымъ почтеніемъ было продѣлано Англіей вслѣдъ за Франціей. Въ послѣднее время, при Наполеонѣ III, возникъ во Франціи какой-то новый стиль, ублюдочный и безвкусный, но прежде всего направленный къ ложной, декоративной грандіозности, къ архитектурной реторикѣ—чѣмъ всегда отличается архитектура всѣхъ деспотовъ, начиная съ ассирійцевъ и кончая Бонапартами. Произведенія этого мало утѣшительнаго стиля, дорогаго всего болѣе сердцу префекта Гаусмана, наполнили Парижъ за послѣднія 20 лѣтъ, и, что̀ всего печальнѣе, нашли себѣ не мало подражателей въ Европѣ, въ томъ числѣ и въ Англіи.

Но теперь дѣло поворачивается въ другую сторону, и хотя между рисунками теперешней лондонской выставки все еще, къ несчастію, мелькаютъ тамъ и сямъ французскія имитаціи, но большинство проектовъ выдвигаетъ рѣшительныя пробы чего-то своего, и тѣмъ самымъ чурается отъ слишкомъ давнишняго ревматизма подражательности. Зачатки новаго стиля являются на сцену не вслѣдствіе чьей-то выдумки, не вслѣдствіе чьего-то желанія изобрѣсти что-то такое, чего прежде еще не было. Нѣтъ, сами обстоятельства современной жизни вытребовали ихъ на свѣтъ, заставили ихъ вдругъ возникнуть. Съ одной стороны желѣзныя дороги и безчисленныя новыя условія, съ ними связанныя; съ другой стороны значительныя усовершенствованія въ обработкѣ разныхъ матеріаловъ и введеніе въ архитектуру громадныхъ массъ желѣза и стекла, въ совершенно новыхъ формахъ — вотъ что̀ даетъ характеръ совершенно своеобразный новымъ англійскимъ постройкамъ.

Въ самое послѣднее время, къ новѣйшимъ архитектурнымъ матеріаламъ—желѣзу и стеклу—прибавились еще два характерныхъ матеріала: терра-котта (обожженная глина) и мозаика, и эти два элемента начинаютъ уже прибавлять новыя черты своеобразности въ современной англійской архитектурѣ. Само зданіе Кенсингтонскаго музея, гдѣ помѣщается нынѣшняя выставка, носятъ на себѣ уже въ значительной степени печать этой новизны, такъ какъ длинный рядъ аркадъ, обращен-

Получившій премію проектъ громаднаго „Лондонскаго сиротскаго дома“ архитектора Даусона, также сочиненъ по системѣ отдѣльныхъ, вмѣстѣ сгруппированныхъ, зданій.

Архитекторъ Барри представилъ нѣсколько проектовъ исполняемыхъ имъ теперь въ натурѣ построекъ. Самый важный—это проектъ новой картинной галлереи (National gallery), отличающійся превосходнымъ расположеніемъ и удобствомъ для картинъ Зданіе увѣнчивается однимъ среднимъ главнымъ куполомъ и нѣсколькими меньшими куполами; любопытно употребленіе, на наружныхъ фасадахъ, колоннъ одного и того же ордера въ разныхъ этажахъ. Внутренность отличается изяществомъ, „рѣдкимъ въ Англіи“, замѣчаетъ критикъ.

Затѣмъ на выставкѣ можно видѣть еще цѣлую массу болѣе или менѣе удовлетворительныхъ въ художественномъ отношеніи, но всегда важныхъ и примѣчательныхъ въ отношеніи строительнаго искусства и удобства—проектовъ университетовъ, музеевъ, клубовъ, огромныхъ рынковъ и т. д. Все это вмѣстѣ показываетъ, какъ сильно занята и развивается теперь англійская архитектура, назначенная для общественныхъ цѣлей, и какъ нашимъ художникамъ по архитектурной части полезно было бы, оставивъ въ сторонѣ прежнее свое презрѣніе, поѣхать да поучиться, вмѣсто разныхъ классическихъ мѣстъ, въ современной Англіи. Мудрено учиться исполненію новыхъ, прежде небывалыхъ задачъ, на какихъ-то старыхъ, выдохшихся примѣрахъ; хотя бы они тысячу разъ были превосходны для своего времени и для тогдашнихъ людей. Это тоже, что нынѣшнимъ докторамъ учиться на древнихъ эскуланахъ-младенцахъ а адвокатамъ теперешняго времени заимствовать примѣры съ Цицероновъ и Діогеновъ. Что-то бы на это сказали больные и присяжные нашего времени? Пожалуй бы поморщились.

Изъ прочихъ европейскихъ архитекторовъ, послѣ англійскихъ, самые значительные вклады представили на нынѣшнюю выставку архитекторы австрійскіе, бельгійскіе и шведскіе. Между австрійскими обращаютъ на себя вниманіе рисунки извѣстнаго художника Ферстеля. Его „Votivkirche“ (Обѣтная церковь) въ Вѣнѣ есть самая примѣчательная церковь на выставкѣ; она проектирована въ цвѣтистомъ готическомъ стилѣ, и даже почти равняется катедрали по объему и богатству. По словамъ англійскаго критика, въ этомъ проектѣ чувствуется рука мастера. Другой проектъ того же архитектора—большой музей, художественный и естественно-историческій, для Вѣны (въ этомъ городѣ, повидимому, вовсе еще не знаютъ, что г. Катковъ не одобряетъ музеевъ съ совершенно разнороднымъ содержаніемъ, это одно только и можетъ служить оправданіемъ австрійскому обществу); третій проектъ — венгерская Академія Наукъ, большое неправильное зданіе въ готическомъ стилѣ.

Австрійскій архитекторъ Шмидтъ представилъ рисунки прекрасной готической Ратуши, проектированной имъ для Вѣны; сверхъ того, тутъ же выставлено довольно много проектовъ училищныхъ зданій, приспособленныхъ къ новѣйшимъ педагогическимъ системамъ. Таковы: „Lehr-Pädagogium“ и „Bürgerschule“ для Вѣны, школа для Песта, химическая лабораторія для того же города и т. д.

Большинство бельгійскихъ архитектурныхъ рисунковъ третируютъ также задачу школьныхъ зданій, но при всѣхъ ихъ достоинствахъ, говоритъ англійскій критикъ, бельгійскія школы далеко не достигаютъ живописности англійскихъ школъ, которыя, обыкновенно, составляютъ украшеніе англійской деревни.

Со стороны Швеціи представлены превосходныя воспроизведенія, въ настоящую величину, оригинальной орнаментистики древне-норвежской и исландской, сильно интересующей въ настоящее время всякаго художника въ Европѣ; новая же архитектура имѣетъ представителями многочисленные проекты школьныхъ зданій, со всѣми подробностями ихъ. Въ саду выставки выстроена даже, какъ на парижской выставкѣ 1867 года, маленькая образцовая школа, оригинальной деревянной постройки.

Наконецъ, Индія, и та прислала для нынѣшняго, столько замѣчательнаго архитектурнаго отдѣла выставки, множество отличныхъ фотографій со своихъ великолѣпныхъ древнихъ зданій: пещеры въ Эллорѣ и Аюнтѣ, архитектурно-скульптурныхъ частей изъ храмовъ въ Танджорѣ, Тричинополи и другихъ мѣстахъ. Сверхъ того, въ числѣ лучшихъ предметовъ цѣлой выставки красуется гипсовый снимокъ, въ настоящую величину, входной двери въ божницу Санчи; этотъ изумительный образчикъ роскошнѣйшей индѣйской архитектуры присланъ на выставку полковникомъ Скоттомъ, какъ одинъ изъ результатовъ его путешествія въ Индію. Изъ Индіи же представлены рисунки разныхъ современныхъ, очень хорошихъ построекъ.

Итакъ, вотъ сколько примѣчательнаго и новаго наслано теперь въ Лондонъ изъ разныхъ краевъ даже по части архитектуры. Дѣло, видно, всюду двигается впередъ.

А Россія тутъ—все нѣтъ какъ нѣтъ!

(„Спб. Вѣд.“, 29 мая и 24 авг. 1871 г., №№ 145 и 232).

„Московскія вѣдомости“ и политехническій музей.

Всѣмъ извѣстно, какое сердечное единодушіе царствуетъ между писателями „Московскихъ Вѣдомостей“ и „Голоса“. Давно уже усилія какъ тѣхъ, такъ и другихъ, съ равною горячностью, направлены къ самому основательному затемнѣнію русской мысли и самому тщательному сѣянію фальшивѣйшихъ понятій. Зато и успѣхъ этихъ превосходныхъ писателей также въ большинствѣ случаевъ былъ всегда равенъ. У насъ все еще велико число личностей, способныхъ разсуждать сами собой о данномъ предметѣ лишь криво у другихъ или фальшиво, и потому слишкомъ вѣрящихъ тому, чему не должны бы были никогда вѣрить. Отъ этого и выходитъ, что зачастую цѣлыя массы людей покоряются самымъ несчастнымъ вліяніямъ, и дѣла идутъ именно по той дорогѣ, которая всего драгоцѣннѣе „Московскимъ Вѣдомостямъ“ и „Голосу“, т. е. по той дорогѣ, гдѣ нѣтъ ничего, кромѣ ретроградности и застоя, гдѣ благоразумная предусмотрительность останавливаетъ каждую свѣтлую мысль и попытку выйти изъ старыхъ негодныхъ условій, гдѣ рука гасителей старается тушить всякій порывъ къ чему-нибудь новому, нуждающемуся болѣе поддержки въ архивныхъ справкахъ старой рутины.

Поэтому всякій разъ невольно смотришь, какъ на курьезное чудо, на тѣ случаи, когда такіе братья по оружію, какъ „Московскія Вѣдомости“ и „Голосъ“, вдругъ впадаютъ въ расколъ, предаются розни и начинаютъ дѣйствовать въ одиночку, въ противоположныхъ лагеряхъ. Такіе случаи отъ времени до времени бываютъ. Послѣдній между ними—тотъ, о которомъ необходимо сказать здѣсь нѣсколько словъ.

Рѣчь идетъ теперь въ нашемъ обществѣ объ одномъ предпріятіи, которое должно сдѣлать честь нашей сонной старушкѣ Москвѣ, которое должно доказать, что она жива, что и она иной разъ просыпается, что и въ ней есть люди, къ чему-нибудь способные, кромѣ аплодированія г. Каткову. Это предпріятіе — устройство политехническаго музея въ Москвѣ, т. е. такого учрежденія, которое было бы для народа постоянно раскрытою книгой по части художества, промышленности, техники и естествознанія. Повсюду въ Европѣ чувствуется въ настоящее время потребность въ подобныхъ музеяхъ, потребность въ сосредоточеніи разбросанныхъ до сихъ поръ по разнымъ мѣстамъ образовательныхъ и просвѣтительныхъ средствъ, и Москва, затѣявъ такое предпріятіе, дѣлаетъ только благородную попытку не отстать отъ другихъ. Но рядомъ съ людьми, идущими впередъ, старающимися подвигать своихъ соотечественниковъ и помогать своему народу, въ этомъ городѣ тотчасъ же, конечно, явились такіе люди, которымъ не было ничего дороже мысли, какъ бы все это оттянуть, какъ бы все это задержать и передѣлать на свой ладъ, если уже и не до конца потушить. Что въ числѣ этихъ послѣднихъ людей сразу выдвинулись впередъ писатели „Московскихъ Вѣдомостей“—это само собой разумѣется. Еще бы! Вѣдь рѣчь шла тутъ не объ отупленіи посредствомъ латинской и греческой грамматики, а о настоящемъ просвѣщеніи народа. Но вотъ что было притомъ истинно удивительно— это то обстоятельство, что „Голосъ“ не присталъ къ своему московскому учителю, и вмѣсто того, чтобы пѣть съ нимъ въ унисонъ, заявилъ симпатію къ будущему музею. Впрочемъ, не надо еще терять надежды, не слѣдуетъ воображать, что „Голосъ“ такъ до конца и останется противникомъ „Московскихъ Вѣдомостей“ по настоящему вопросу: столько уже бывало примѣровъ перескакиваній „Голоса“ то въ ту, то въ другую сторону, сколько примѣровъ вліянія его туда и сюда, смотря по обстоятельствамъ, что смѣло можно разсчитывать на скорое возвращеніе органа г. Краевскаго на настоящую, истинно приличную ему, дорогу.

„Московскія Вѣдомости“ посвятили цѣлую передовую статью (№ 153) разсмотрѣнію враждебнаго для нихъ вопроса объ общеобразовательномъ музеѣ и опроверженію тѣхъ непозволительныхъ соображеній „Голоса“, которыя не могли не удивлять ихъ, исходя отъ нихъ двойника и воспитанника. Какъ! Чтобы въ Москвѣ, на глазахъ у „Московскихъ Вѣдомостей“, заводилось что-то въ самомъ дѣлѣ полезное для народа, что-то въ самомъ дѣлѣ, по-нынѣшнему, широкое и значительное! И чтобы пользу подобной затѣи проповѣдывалъ „Голосъ“, чтобы онъ публично разсказывалъ, вдобавокъ ко всему, о московскихъ интригахъ и противодѣйствіи, о московской „агитаціи“, стремящейся „подорвать“ за-разъ и политехническій музей, и политехническую выставку 1872 года! Нѣтъ, этому не бывать, этому ни за что не бывать. И, вслѣдствіе того, журналъ г. Каткова рѣшается предаться самымъ ловкимъ эволюціямъ, чтобы стереть съ лица земли ненавистные ему факты. Впрочемъ, тутъ же оказалось, что ловкость въ настоящемъ случаѣ еще была не особенно поразительна. Въ самомъ дѣлѣ, чтожъ это за ловкость такая, въ началѣ отступиться отъ даннаго факта, могущаго обезпокоить читателей, а потомъ, немного спустя, опять выдвинуть тотъ же самый фактъ, и именно на немъ же и настаивать. Писателю „Московскихъ Вѣдомостей“ показалось почему-то неудобнымъ или вреднымъ сознаться сразу въ существованіи той московской агитаціи, про которую протрубилъ „Голосъ“, и вотъ онъ, засучивая рукава и приступая къ дѣлу, сначала, увѣряетъ, что ничего подобнаго нѣтъ на свѣтѣ. Помилуйте, что за агитація, что за выдумки! Ничего такого не бывало. „Устройство политехническаго музея не можетъ быть подорвано“, говорятъ „Московскія Вѣдомости“. „Еще прошлою осенью почетный предсѣдатель московской политехнической выставки, великій князь Алексѣй Александровичъ, въ засѣданіи Общества любителей естествознанія объявилъ, что по волѣ Государя Императора общій промышленный музей имѣетъ быть

устроенъ въ Москвѣ и что устройство его получитъ нравственную и матеріальную поддержку правительства... Какимъ же образомъ устройство музея въ Москвѣ можетъ быть подорвано? какой смыслъ имѣла бы агитація, стремящаяся подорвать его? Очевидно, что корреспондентъ „Голоса“ называетъ вещи ненастоящими ихъ именами и искажаетъ смыслъ того, о чемъ говоритъ“. Это все излагается въ началѣ, и мы тутъ узнаемъ самымъ положительнымъ образомъ, что возставать противъ учрежденія политехническаго музея и нельзя, и поздно; этотъ музей уже дѣло рѣшенное, онъ *будетъ* устроенъ, ему помѣшать нельзя. Читатель успокоивается, но въ то же время онъ не долженъ замѣчать, что дальше, на разстояніи нѣсколькихъ десятковъ строкъ, происходитъ вторая, и самая существенная половина маневровъ. Тутъ производится именно та самая агитація, которая выше объявлена невозможною и безцѣльною. Видно, въ глазахъ писателя, на самомъ дѣлѣ, она не такъ невозможна и не такъ безцѣльна, какъ онъ увѣряетъ. Иначе, на что же было бы ее и затѣвать?

Въ чемъ же, на нынѣшній разъ, состоитъ она? Понятно въ чемъ: въ увѣреніи, что политехническій музей никогда не достигнетъ своей цѣли, пользы никакой не принесетъ, а главное—будетъ стоить громадныхъ денегъ, „которыя намъ такъ нужны на дѣла несомнѣнно полезныя“. Извѣстно, когда чего-нибудь не хочется, когда что-нибудь не попутру, тогда всего лучше и удобнѣе печалиться о народныхъ средствахъ и деньгахъ; вѣдь ихъ потомъ все равно можно тратить на что угодно, только бы теперь ихъ не дать на то, что въ самомъ дѣлѣ хорошо. Вотъ видите ли, какъ хитро и ловко: писатель „Московскихъ Вѣдомостей“ на видъ какъ будто ничего не говоритъ противъ политехническаго музея, но онъ начинаетъ свою аттаку со стороны политехнической выставки, которая тому музею должна служить основой и исходной точкой. „Эта выставка“, говоритъ онъ, „будетъ представлять тѣ же обширные пробѣлы и производить то же общее впечатлѣніе скудости и неразвитости, какъ и сама русская промышленность. Не приличнѣе ли было бы почтить память Петра Великаго тѣмъ, чтобы свободныя деньги, если такіе есть, были употреблены на усовершенствованіе производствъ, на распространеніе техническаго образованія“ и т. д. Спрашиваемъ читателя: что же это, какъ не замаскированная аттака на то самое предпріятіе, котораго будто бы нельзя уже и „подорвать“, нельзя болѣе и трогать? Развѣ это не значитъ идти противъ вещи, когда мы идемъ противъ того, что ее приготовляетъ, что назначено ее осуществить? Развѣ это не называется желаніемъ подорвать предпріятіе, когда мы выставляемъ его негодность и указываемъ, чѣмъ бы совершенно инымъ слѣдовало его замѣнить.

Но все равно, ловокъ или нѣтъ маневръ, взглянемъ куда онъ устремленъ. „Московскія Вѣдомости“ увѣряютъ, будто бы политехническая выставка, а значитъ и будущій результатъ ея, музей, безцѣльны, ненужны, потому что въ нихъ выкажутся вся скудность и неразвитость нашей промышленности. Вообразимъ себѣ, что это дѣйствительно правда. Но позвольте узнать, для чего же и существуютъ на свѣтѣ выставки (особливо громадныя всемірныя), какъ не для того, чтобы двигать впередъ то, что еще неудовлетворительно и отстало, чтобы будить то, что еще спитъ, и выводить наружу всѣ несовершенства. Только этими великими ревизіями надъ самими собой и двигаются впередъ современные народы въ своей промышленности, только ими достигаются тѣ огромные результаты, которые нынче всякому ясны. Вы говорите: на выставкѣ (а значитъ и въ будущемъ музеѣ) окажутся пробѣлы, слабости, недочеты? А мы отвѣчаемъ: славу Богу, что они окажутся, слава Богу, что они будутъ всѣмъ бить въ глаза. Каждый тогда ихъ увидитъ и почувствуетъ, каждый будетъ о нихъ говорить, и, значитъ, дѣло двинется впередъ, какъ это и случилось уже раньше насъ съ другими; значитъ, мало-по-малу эти пробѣлы и слабости пополнятся; значитъ, съ годами ихъ не будетъ въ политехническомъ музеѣ. Вѣдь онъ на то и учреждается, чтобъ съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе пополняться, а не закисать на той степени неподвижности, на которой его оставятъ въ первый день учредители. Хуже такого аргумента писатель „Московскихъ Вѣдотостей“, конечно, ничего не могъ выдумать.

Но ему мало было собственныхъ соображеній; онъ пашелъ, что для настоящей убѣдительности надо и на Европу сослаться. Извѣстное дѣло, Европа—настоящая резинка въ рукахъ „Московскихъ Вѣдомостей“. Смотря какъ понадобится, то онѣ ее растянутъ, то сожмутъ; то онѣ ее съ почтеніемъ на показъ выставятъ, то чуть не въ шею толкаютъ вонъ. То читаешь, что вотъ именно съ Европы намъ слѣдуетъ брать примѣръ, она, молъ, и старше, и опытнѣе насъ (особливо, когда дѣло дойдетъ до старыхъ грамматикъ), то опять вдругъ слышишь: на что намъ съ нею справляться, мы сами-по-себѣ, мы и сами знаемъ, что намъ дѣлать слѣдуетъ. Однимъ словомъ, какъ ловчѣе приходится на тотъ разъ, съ того конца они Европу и ворочаютъ. Нынѣче пришедъ чередъ быть Европѣ въ милости у Москвы, съ ея опытомъ справляться можно. Вотъ, писатель „Московскихъ Вѣдомостей“ и восклицаетъ, тыкая издали на Европу пальцемъ: Что же это вы затѣваете со своимъ политехническимъ музеемъ, какіе еще новые пустяки и глупости! Что за проектъ учрежденія для Москвы, гдѣ будутъ за-разъ и отдѣлъ наукъ техническихъ, и отдѣлъ художественно-промышленный, и отдѣлъ естественно-историческій, и отдѣлъ наукъ опытныхъ и, наконецъ, отдѣленіе учебныхъ пособій для народнаго и промышленнаго обученія? Такой универсальный музей не имѣетъ предшественника въ странахъ остальной Европы. Музей Хрустальнаго дворца въ Лондонѣ, ближе всѣхъ подходящій къ тому идеалу, котораго хотятъ достигнуть у насъ, считается дѣломъ неудавшимся, хотя и стоитъ до 10 милліоновъ рублей. Такую участь испытало предпріятіе несравненно болѣе скромное, чѣмъ замыселъ, о которомъ идетъ рѣчь, и испытало въ Лондонѣ, въ центрѣ самой промышленной и

значенія“ коллекціямъ! Стòило бы только кому-нибудь перевести на одинъ изъ еврейскихъ языковъ изумительныя изреченія г. директора Строгоновскаго училища, чтобы возбудить повсюду, еще лишній разъ, гомерическій хохотъ и искреннее сожалѣніе о насъ, простофиляхъ-русскихъ.

Въ Лондонѣ всѣ единогласно сокрушаются о естественно-историческихъ коллекціяхъ Британскаго музея и онѣ скоро будутъ перенесены въ другое мѣсто! Откуда эти неслыханныя новости, откуда это комическое знаніе того, о чемъ „всѣ“ въ Лондонѣ сокрушаются? На дѣлѣ оказывается, что всѣ эти явленія до того достовѣрны, до того сходятся съ настоящею истиной, что въ настоящую минуту не только не думаютъ что-нибудь перемѣнять въ порядкѣ и системѣ Британскаго музея, а, напротивъ, правительство отпускаетъ все бòльшія и бòльшія суммы на естественно-историческія коллекціи этого музея и его помѣщенія (пусть любопытные справятся съ отчетами Британскаго музея за 2 или 3 послѣдніе года); о существующемъ нынѣ соединеніи въ Британскомъ музеѣ разнообразнѣйшихъ коллекцій такъ мало въ Лондонѣ сокрушаются, что Кенсингтонскій музей беретъ себѣ Британскій музей за образецъ, и заводитъ въ настоящую минуту въ своей средѣ громадныя естественно-историческія коллекціи, вслѣдствіе чего на нынѣшней международной выставкѣ въ Лондонѣ и находится нѣсколько проектовъ (на конкурсъ) зданій, назначенныхъ для естественно-историческаго отдѣла того музея. Такимъ образомъ, въ Лондонѣ не уничтожать собираются существующее, а желаютъ имѣть его въ двухъ экземплярахъ, повторяютъ то, что̀ оказалось полезнымъ и прекраснымъ, заводятъ новаго конкурента рядомъ со старымъ. Кенсингтонскій музей не выстроилъ до сихъ поръ одного общаго зданія для всего своего разнороднаго матеріала! Ну да, конечно, не выстроилъ, да никогда и не собирался этого дѣлать, потому что съ самаго же начала рѣшено было строить отдѣльныя помѣщенія постепенно, одно за другимъ, по мѣрѣ открывающейся вновь потребности. Это, кажется, свидѣтельствуетъ только объ осторожности и экономіи распорядителей, но нимало не говоритъ противъ возможности собирать вмѣстѣ, въ одно цѣлое, всевозможныя разнородныя коллекціи.

Хрустальный дворецъ—предпріятіе неудавшееся и никто тамъ не учится? Ну, это зависитъ отъ того, кто объ этомъ станетъ говорить. Можетъ быть и въ самомъ дѣлѣ есть люди, для которыхъ только тогда понятно ученіе, когда у нихъ передъ носомъ сидятъ школьники съ грифельными досками и азбуками, и копируютъ. Но есть тоже и другія понятія объ ученіи, немножко менѣе близорукія. Намъ извѣстно множество сочиненій самаго серьезнаго попятія, гдѣ Сиденгамскій дворецъ разсматривается, какъ одно изъ чудесъ нашего столѣтія, какъ такое учрежденіе, которое играетъ громаднѣйшую роль въ образовательномъ и просвѣтительномъ отношеніи для народныхъ массъ Англіи, какъ явленіе безпримѣрное и немогшее не дать значительнѣйшихъ результатовъ, послѣ того, что оно было задумано и выполнено примѣчательнѣйшими учеными и художниками Англіи. Для англійской націи Хрустальный дворецъ — это истинно народный дворецъ, гдѣ собрано и постоянно присутствуетъ все, что̀ способно шевелить воображеніе великими созданіями человѣческаго генія и широкими образами изъ исторіи природы, гдѣ англичанинъ еще съ дѣтскаго своего возраста начинаетъ наполняться такими ощущеніями, такими картинами и такою шевелящеюся мыслью, которыхъ неспособенъ былъ ему дать прежде никакой другой блистательнѣйшій спеціальный музей, никакая книга и àтласъ. Но для г. директора Строгоновскаго училища все это неудачныя шалости, все это праздная игрушка, все это трынъ-трава, и „Московскія Вѣдомости“ вслѣдъ за нимъ съ восторгомъ повторяютъ его милыя слова.

Нѣтъ, вопреки нашимъ московскимъ знахарямъ и мудрецамъ, современная Европа все больше и больше привыкаетъ къ мысли о необходимости не разрозненать, не засушать въ одиночествѣ отдѣльныя знанія, а сводить ихъ въ одну картину, въ одинъ сплошной рядъ представленій. Современная Европа хочетъ не тѣхъ техническихъ „спеціалистовъ“, которые всего дороже нашимъ „Московскимъ Вѣдомостямъ“, и которые кромѣ своего ремесла ни о чемъ не должны задумываться, ни о чемъ не имѣть понятія, за исключеніемъ, разумѣется, латинскихъ спряженій—нѣтъ, она хочетъ видѣть возрастаніе такой расы, которой до всего было бы дѣло, которой все надо знать и видѣть, всѣмъ пользоваться и все имѣть подъ рукою въ *своемъ* дворцѣ, въ *своемъ* всеобъемлющемъ зданіи, полномъ жизни, картинности и привлекательности, вмѣсто прежнихъ кабинетовъ, гербаріумовъ и всякихъ музеевъ, сухихъ и мертвыхъ, да еще вдобавокъ раздѣленныхъ одни отъ другихъ цѣлыми верстами разстоянія. Теперь каждому въ Европѣ потребенъ, раньше всякаго другаго музея, музей *общеобразовательный*, и такіе музеи, всеобъемлющіе и всесторонніе, начаты всемірными выставками. Но выставки не долго существовали, и, простоявъ едва нѣсколько мѣсяцевъ, исчезали безслѣдно. Поэтому, мало-по-малу и возникла идея удерживать эти выставки-музеи на долго, на всегда. Въ иныхъ странахъ, какъ въ Англіи, это уже и начало осуществляться; въ другихъ странахъ, какъ во Франціи, эта идея хотя и существуетъ, но не успѣла еще найти полнаго своего выраженія: не далѣе, какъ четыре года тому назадъ, въ 1867 г., рѣчь шла о томъ, чтобы чудное устройство парижской всемірной выставки было сохранено и осталось жить навсегда во всемъ своемъ составѣ. Если эта идея не осуществилась, то, конечно, не потому, чтобы дѣло само по себѣ было ненужно или невозможно; нѣтъ, напротивъ, чуть не вся Европа въ одинъ голосъ толковала тогда о необходимости сохранить тогдашнюю выставку, во всемъ громадномъ ея разнообразіи и величіи: мысль эта не была тотчасъ же приведена въ исполненіе именно только потому, что за нее схватились слишкомъ поздно, и ни одна изъ построекъ не была приготовлена къ тому, чтобы быть въ состояніи долго просуществовать. Обращая, послѣ того, глаза на другія страны Европы, мы вездѣ видимъ, что и тамъ точно также работаетъ и одерживаетъ побѣду мысль—по-

кончить съ прежними разрозненными коллекціями и музеями, и соединить воедино, вмѣстѣ, подъ одну кровлю, въ одну цѣпь рядомъ стоящихъ залъ все что прежде было разъединено и разрозненно. Куда ни посмотри, всѣ разнородные музеи сплачиваются и сливаются, а не врозь расползаются. Примѣровъ на лицо довольно. Вспомнимъ хоть Старый и Новый музей въ Берлинѣ, Цвингеръ въ Дрезденѣ, Національный музей въ Прагѣ, Hofburg и Бельведеръ въ Вѣнѣ. Тутъ собраны вмѣстѣ коллекціи художественныя, археологическія, этнографическія, зоологическія, ботаническія и т. д.

Но вѣроятно ли, чтобы что-нибудь подобное могло быть по вкусу „Московскимъ Вѣдомостямъ“? Можно ли представить себѣ, чтобы эти почтенные представители всего реакціоннаго, затхлаго, консервативнаго, вдругъ поняли свѣтлость, красоту и значеніе новой европейской мысли и явились ея глашатаями? Нѣтъ, само собою разумѣется, все подобное имъ противно, антипатично въ высшей степени. Имъ невыносимо представленіе о массѣ народной, глубоко и широко просвѣщаемой: имъ хотѣлось бы, чтобы повсюду передъ ихъ глазами стояли толпы народа, пріученныя корпѣть надъ тѣмъ или другимъ спеціальнымъ ремесломъ или дѣломъ, и незаглядывающія никуда больше. Неправда ли, что можетъ быть удобнѣе для „Московскихъ Вѣдомостей“, какъ массы ни о чемъ постороннемъ неразсуждающихъ „спеціалистовъ“, неимѣющихъ никакого представленія объ общности знанія, и изъ-за тысячей сухихъ подробностей никогда невозвышающихся до общей, многообъемлющей мысли и выводовъ. Мыслящій и живо чувствующій народъ—да какое чудище можетъ казаться болѣе ужаснымъ для „Московскихъ Вѣдомостей“?

Нынѣшнія громадныя, всезаключающія выставки и ихъ твердая, постоянная форма—всезаключающіе музеи, стремятся единственно только къ расширенію и просвѣтлѣнію мысли народной. Значитъ, у этихъ новыхъ учрежденій новаго времени нигдѣ нѣтъ болѣе солидныхъ, надежныхъ противниковъ, какъ въ Москвѣ, въ редакціи „Московскихъ Вѣдомостей“. Понятно, что потоки краснорѣчія высшей пробы должны оттуда изливаться на то, что грозитъ ихъ идеямъ самымъ вѣрнымъ ниспроверженіемъ. Понятно, что онѣ тутъ прибѣгаютъ ко всевозможнымъ средствамъ—даже къ нелѣпымъ выдумкамъ на Европу и существующіе въ ней факты, даже къ принятію въ союзники г. директора Строгоновскаго училища.

(*„Спб. Вѣд.“, авг. 1871 г., № 214, съ подр. V.*).

Новыя книги.

Русскія древности, издаваемыя по Высочайшему соизволенію подъ редакціею В. Прохорова. 1871 г. Книга 4-я.

Мы не боимся надоѣсть нашимъ читателямъ частымъ указаніемъ на изданіе г. Прохорова, потому что публикѣ необходимо знать, и непремѣнно, про то новое, что является у насъ по части оригинальныхъ, самостоятельныхъ розысканій на почвѣ національности нашей. Число людей, дѣйствующихъ тутъ съ самоотверженіемъ и энергіей, такъ мало, такъ микроскопично у насъ, что надо выставлять ихъ всѣмъ на видъ; надо, чтобы ихъ благородныя усилія не оставались въ тѣни. Г. Прохоровъ продолжаетъ свою коллекцію рисунковъ для исторіи *древняго русскаго костюма*, и въ настоящее время дошелъ уже до XIII вѣка. Въ новомъ, только что вышедшемъ, выпускѣ заключаются слѣдующіе рисунки: 1) князь Ярославъ Владиміровичъ Новгородскій, въ Спасо-Нередицкой церкви, XII в.; 2) св. великомученицы Екатерина и Христина, тамъ же; 3) св. великомученицы Юліанія и Варвара, тамъ же; 4) св. великомученикъ Пантелеймонъ и св. великомученица Екатерина, изъ Евангелія 1250 года, новгородскаго Софійскаго собора; 5) заглавныя буквы изъ новгородскихъ рукописей XII и XIII стол.; 6) св. Борисъ и Глѣбъ—фрески въ церкви св. Николы на Липнѣ, близъ Новгорода, конца XII вѣка. Всѣ эти рисунки изданы въ краскахъ, и превосходно передаютъ древнюю русскую живопись на стѣнахъ церквей и на пергаментѣ рукописей. Но особенную важность имѣетъ то открытіе, которое сдѣлалъ г. Прохоровъ, нынѣче лѣтомъ, во время поѣздки, предпринятой имъ (*на свой счетъ*, не въ примѣръ многимъ другимъ нѣрусскимъ ученымъ) для изслѣдованія древнихъ новгородскихъ церквей. Недоумѣнія, встрѣченныя имъ въ фигурѣ Ярослава Владиміровича Новгородскаго (изданнаго въ 3-мъ выпускѣ настоящаго изданія) побудили г. Прохорова снова провѣрить оригиналъ на мѣстѣ съ археологическою точностью. „Сначала“, говоритъ г. Прохоровъ, „я снялъ самую вѣрную прорись этого князя и разрисовалъ его красками въ томъ видѣ, какъ въ подлинникѣ; потомъ, внимательно всмотрѣвшись въ нѣкоторыя черты и узоры на княжескомъ платьѣ, я увидѣлъ, подъ ничтожной царапиной, на одеждѣ князя, узоръ другаго характера. Я сталъ отмывать верхній слой фрескъ и подъ нимъ оказались болѣе древніе узоры; потомъ приступилъ къ самому лицу князя. На томъ мѣстѣ, гдѣ оканчивалась фреска, я замѣтилъ часть черной полосы, осторожно протеръ это мѣсто, увидѣлъ изображеніе брови, сталъ прочищать и отмывать далѣе, открылъ глазъ и прочія части лица. Наконецъ, тогда я отмылъ все лицо, показалась и борода князя, открылось совершенно другое лицо, болѣе древнее, написанное въ концѣ XII вѣка. Прежнее стертое лицо князя было съ

большою сѣдою бородой и короткими сѣдыми волосами. Открытый иною князь изображенъ съ темно-русою бородой и довольно длинными волосами, такого же цвѣта; онъ, вѣроятно, былъ среднихъ лѣтъ. Очеркъ лица и краска на немъ оказались совершенно другими, чѣмъ на прежнемъ блѣдномъ лицѣ; лицо вновь открытое было смуглое—писано темно-желтой краской". Къ нынѣшнему выпуску г. Прохоровъ приложилъ рисунокъ, на которомъ *черной* краской обозначилъ болѣе древній рисунокъ, а *красной*—новый, нанесенный сверху впослѣдствіи времени, по неизвѣстнымъ намъ причинамъ,—быть можетъ, во времена старости того же князя, или при его позднихъ потомкахъ. Цѣли исправленія очевидно тутъ не могли быть, потому что оригинальный, нижній рисунокъ сохранился во всей свѣжести. Любопытно притомъ замѣтить, что по смытіи новѣйшаго рисунка исчезла та феска или ермолка, которая до сихъ поръ видѣлась изъ-подъ шапки князя и представлялась нашимъ археологамъ довольно-трудно объяснимою подробностью: пожалуй объ ея историческомъ значеніи и пути съ Востока написались бы впослѣдствіи цѣлые томы и произошли бы кровопролитныя археологическія свалки, а, между тѣмъ, теперь оказалось, что эта ермолка была не что иное, какъ незакрашенная верхняя часть лба (подлѣ шапки) прежняго желтаго лица князя, что̀ дѣлало видъ желтой фески.

Мы считаемъ все вообще это открытіе—очень важнымъ; розысканіе г. Прохорова приноситъ и ему, и нашей наукѣ величайшую честь, а потому и сообщаемъ все дѣло русской публикѣ.

Въ заключеніе, укажемъ на новинку. Въ ряду превосходныхъ рисунковъ г. Прохорова, являющихся первымъ до сихъ поръ сборникомъ нашихъ историческихъ костюмовъ, въ первый разъ являются рисованныя заглавныя буквы изъ древнихъ нашихъ рукописей. Матеріалы для исторіи костюма давно уже извлекаются, на Западѣ, между прочимъ и изъ рукописей. Слѣдовательно, давно пора было послѣдовать и намъ этому хорошему примѣру. Богатые результаты вознаграждаютъ за трудъ. Ожидаемъ съ нетерпѣніемъ продолженія изданія г. Прохорова, гдѣ будутъ переданы, конечно, съ такою же вѣрностью и изяществомъ, какъ и теперь, древнія наши костюмы послѣдующихъ столѣтій [1]). Наши художники, ученые и театръ навѣрное будутъ благодарны трудолюбивому и энергическому издателю.

(*„Спб. Вѣд."*, *20 авг. 1871 г., № 228, безъ подп.*).

Художественныя новости.

Нѣмецкая знаменитость изъ русскихъ подданныхъ.—Отчетъ Академіи Художествъ.

Уже не въ первый разъ случается, что у насъ, въ средѣ нашего отечества, секретно процвѣтаетъ, совершенно втихомолку, какая-нибудь примѣчательная личность, какой-нибудь талантъ, о которомъ у насъ никто ничего не знаетъ, а потомъ стоитъ ей только переѣхать въ Европу, и тамъ начинается совершенно другая статья: эту личность сразу уразумѣваютъ, отдаютъ всю справедливость ея таланту и она идетъ въ гору такимъ манеромъ, какимъ никогда, конечно, у насъ бы не пошла.

Такъ случилось однажды съ Рихардомъ Вагнеромъ, который нѣсколько лѣтъ сряду былъ капельмейстеромъ въ Ригѣ, и никто не подозрѣвалъ не только его реформаторской будущей роли—что̀, впрочемъ, довольно трудно было бы и подозрѣвать въ то время,—но даже и того, что тутъ былъ на-лицо примѣчательнѣйшій музыкальный дирижеръ,—въ чемъ слѣдовало уже и тогда отдать себѣ отчетъ, еслибы только русскіе нѣмцы не были постоянно заняты, по части музыки, все только одними лидертафелями да псалмами. Какъ бы то ни было, но Рихардъ Вагнеръ предпочелъ уѣхать отъ насъ въ Германію и сдѣлаться тамъ знаменитостью.

Недавно повторилось то же самое. Въ прибалтійскихъ нашихъ провинціяхъ оказался еще одинъ талантъ, по другой, однакоже, части противъ Вагнера, и этотъ тоже предпочелъ не оставаться у насъ, а отправиться въ Германію, для того, чтобы въ короткое время сдѣлаться тамъ великою знаменитостью. Это—нѣкто Гебгардтъ, который въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ жилъ въ Дюссельдорфѣ, какъ извѣстно, центрѣ одной очень видной нѣмецкой школы живописи, и написалъ тамъ нѣсколько картинъ, которыя въ короткое время сдѣлали имя его очень извѣстнымъ по всей Германіи. Хорошо будетъ, кажется, немного познакомить съ этимъ новымъ явленіемъ и нашихъ читателей.

Узнаемъ мы нынче про Гебгардта изъ статьи Юліуса Лессинга, очень извѣстнаго нѣмецкаго художественнаго критика, который въ одномъ изъ послѣднихъ нумеровъ берлинской „National-Zeitung" написалъ про новое свѣтило цѣлую историко-критическую статью.

Начинается тутъ дѣло съ того, что картины Гебгардта привезены въ Берлинъ и выставлены въ одной

---

[1]) Рисунки заглавныхъ буквъ изъ рукописей, съ русскими костюмами, какъ для этого выпуска (XIII в.), такъ и для послѣдующаго (XIV в.), были сообщены В. А. Прохорову авторомъ статьи, изъ числа матеріаловъ для приготовлявшагося уже въ то время изданія этого послѣдняго „Славянскій и Восточный орнаментъ". *В. С.*

[illegible] художественного общества (Künstlerverein), в зимнее время [illegible] в которое время приобретенной им в Дюссельдорфе Выставлены теперь "Тайная вечеря", главное создание художника первой изъ поименованныхъ картинъ „Шествіе въ Вераклею" и „Воскресшій вечеръ Іаировой", цѣлый рядъ картонокъ изъ „Страстей Господнихъ" и „Жизни Христовой"; скорѣе того, очень много [illegible] относятся, представляющихъ годовые [illegible] простоты, сдѣланныхъ [illegible] для этихъ картинъ.

[illegible] говоритъ Лессингъ, покончивъ съ своей Тайной вечерей со всякою традиціей и проведя [illegible] совершенно новый принципъ, который, при всемъ его [illegible] художественномъ талантѣ, [illegible] начало [illegible] Запѣвъ, [illegible] протестантскій [illegible] [illegible] XVI [illegible] [illegible] [illegible]

эффектомъ, все тонко прочувствовано и съ любовью выполнено; даже всѣ посторонніе, второстепенные предметы помогаютъ объясненію главнаго сюжета. Въ комнатѣ представлены только Іисусъ Христосъ, жена Іаирова и дочь ея. Мать съ выраженіемъ щемящей горести на лицѣ приподнимаетъ покровъ съ головы умершей, а Спаситель наклоняется къ тѣлу этой послѣдней съ нѣжною заботой, какъ добрый врачъ, и по мѣрѣ того, какъ благословляющая рука его простирается надъ ея глазами, вѣки, точно подъ какимъ-то магнетическимъ вліяніемъ, мало-по-малу раскрываются: тѣло еще лежитъ совсѣмъ мертвое, судорожно сжатыя руки пригнуты къ тѣлу, но глаза уже просыпаются къ новой жизни и съ изумленіемъ вперяются въ Іисуса. Что касается внѣшней обстановки (деревенская горенка, мебель и проч.), то все это принадлежитъ нынѣшнему времени. Уже этой одной картины было бы достаточно, чтобы остановить на г. Гебгардтѣ всеобщее вниманіе; но еще гораздо значительнѣе вышла у него послѣдняя его картина, „Тайная вечеря“. Здѣсь передъ нашими глазами совершенно новая, своеобразная картина. Г. Гебгардтъ не хотѣлъ еще лишній разъ повторить тѣ апостольскіе типы итальянскаго ренесанса, которые изобрѣтены итальянскими живописцами XVI вѣка и къ которымъ съ тѣхъ поръ привыкла вся Европа—соединеніе итальянскаго національнаго типа съ оттолоскомъ чего-то классическаго; онъ представилъ простыхъ людей, рыбаковъ и ремесленниковъ, уведенныхъ Іисусомъ отъ ихъ работъ, дѣтей народа, ничѣмъ неотличающихся отъ тысячей другихъ затерянныхъ въ массѣ людей, но способныхъ потомъ вырости и выйти далеко за предѣлы прежняго своего существованія, все-таки не утрачивая первоначальныхъ своихъ чертъ. „Вотъ передъ нами Петръ“, говоритъ г. Лессингъ, „который весь свой вѣкъ остался бы мало значительнымъ человѣкомъ, еслибы Іисусъ не провидѣлъ въ немъ могучаго для борьбы духа; вотъ передъ нами, въ лицѣ этого ученика, съ рдѣющимися щеками, пламенный провозвѣстникъ новой религіи“.

Не въ натурныхъ классахъ Академіи искалъ себѣ Гебгардтъ моделей, а на рынкахъ и улицахъ, и кругомъ его картины виситъ длинный рядъ этюдовъ, изъ которыхъ создались его фигуры. Только фигура и лицо Іисуса держаны въ нѣсколько идеальномъ характерѣ, и потому особенно бросается въ глаза противоположность между возвышеннымъ, можно сказать, безстрастнымъ изображеніемъ Учителя и остальной группой, проникнутой земными помыслами. Собственно же еврейскій типъ приданъ, изъ числа всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, только одному Іудѣ. Костюмы на апостолахъ—длинные кафтаны и плащи крестьянскіе. Что касается содержанія, то художникомъ представленъ тотъ моментъ, когда, пораженный словами Іисуса, Іуда хочетъ выйти вонъ изъ комнаты; разговоръ, замѣтно, продолжался уже нѣсколько времени и прочіе ученики находятся въ какомъ-то напряженномъ выжидательномъ положеніи, и размышляютъ о только что услышанныхъ словахъ: какъ и въ знаменитой картинѣ Леонардо Винчи, тутъ на каждомъ лицѣ выразился свой особенный характеръ. Въ техническомъ, собственно, отношеніи, картина написана превосходно и ничего не имѣетъ общаго, въ отношеніи колорита, съ непріятной рутиной мюнхенской школы.

Въ заключеніе, Лессингъ заявляетъ желаніе, чтобы „Тайная вечеря“ Гебгардта, какъ глубоко-національное произведеніе новаго времени, была пріобрѣтена для устраиваемой теперь въ Берлинѣ „Національной галлереи“, или музея новыхъ художественныхъ школъ, и кончаетъ словами: „Если теперь нашему времени удастся снова овладѣть библейскими задачами для нашего искусства, тогда великое дѣло будетъ совершено: художники снова будутъ обладать сюжетами, гдѣ можно пустить въ ходъ вѣрное изученіе природы въ болѣе возвышенной сферѣ, и въ тоже время возводить отдѣльныя подробности, до сихъ поръ все только остающіяся на степени жанра, на степень обще-человѣческой значительности“.

Мы даемъ это краткое извлеченіе изъ статьи Лессинга потому, что, какъ сказали выше, считаемъ полезнымъ передать нашимъ читателямъ европейскую новость, да еще о человѣкѣ, бывшемъ, или, можетъ быть, и теперешнемъ нашемъ соотечественникѣ. Но, признаемся, мы не можемъ дать себѣ яснаго отчета въ истинномъ значеніи и достоинствахъ новаго художника и новыхъ его произведеній. Почему необходимо представлять, въ наше время, событія древняго времени съ нынѣшнею обстановкой—вотъ что составляетъ для насъ глубочайшую тайну и вотъ чего мы никакъ понять не можемъ. Правда, средневѣковые живописцы, Альберты Дюреры и Гольбейны, вмѣстѣ со множествомъ другихъ живописцевъ, представляли сцены, изъ древнихъ эпохъ религіозной или гражданской исторіи, съ обстановкой, современной самимъ живописцамъ—кто этого факта не знаетъ, кто не видалъ его повтореннымъ сто разъ во всѣхъ галлереяхъ и музеяхъ европейскихъ! Но вѣдь надо вспомнить, откуда онъ происходитъ, и что за причина вызывала его на свѣтъ. Конечно, не было тутъ другой причины, кромѣ того, что вотъ только-то и умѣли, вотъ только-то и знали тогдашніе художники, и дальше этого не шли ни ихъ умѣнье, ни знаніе. Съ нихъ нечего было бы болѣе того и спрашивать. Какое же сравненіе между нами и нами, въ сто разъ болѣе знающими, болѣе думающими и надѣленными въ тысячу разъ бо́льшими средствами и способами? Что нами-то за крайность подражать людямъ-полуиладенцамъ, не смотря на весь ихъ, какой-бы онъ ни былъ, самый блестящій талантъ? Эти самые Лессинги и имъ подобные очень твердо понимаютъ каррикатурность Овербека и нынѣшнихъ дорафаэлистовъ, которые хотѣли бы нынѣшнее взрослое искусство забинтовать въ средневѣковыя пеленки и уложить въ старинную узенькую люльку. Но, спрашивается, какая же разница—насильно переставлять самого себя куда-то назадъ, за много столѣтій назадъ, и притворяться тогдашнимъ неумѣлымъ человѣкомъ, или же—событія стараго времени, которыхъ физіономію мы знаемъ, которыхъ жизненную обстановку мы способны схватить во всей ихъ правдѣ,

перехватить ихъ, ни съ того, ни съ сего, вдругъ въ наше время! Что за маскарадъ, что за комическій капризъ! Положимъ, что современное искусство (нѣмецкое или всякое другое) видитъ у себя недочеты, замѣчаетъ нехватку цѣлыхъ полосъ и категорій, которыя желательно было бы пополнить—это можетъ быть. Но для такого пополненія выдумывать какія-то глупости, затѣвать какіе-то странные маскарады—это уже что-то черезчуръ мудреное, и наврядъ ли кто это одобритъ, кромѣ нынѣшняго развѣ германца, отуманеннаго побѣдами и забравшаго себѣ въ голову завести у себя, во чтобы-то ни стало, все такое, чего ни у кого нѣтъ въ остальной Европѣ: и особенное, небывалое искусство, и особенные небывалые взгляды на картины, и особенныя художественныя задачи и наслажденія.

Впрочемъ, надо было бы посмотрѣть самыя картины Гебгардта. Вѣрить чужимъ словамъ и разсказамъ—это еще слишкомъ мало. Можетъ быть, онъ и въ самомъ дѣлѣ человѣкъ необыкновенно-талантливый, а картины его и въ самомъ дѣлѣ составляютъ что-то въ родѣ эпохи. Вѣдь не непремѣнно же толки нѣмецкихъ патріотовъ, въ родѣ Лессинга, должны ровно ничего не стоить и не должны заключать ни единаго слова правды и толку. Развѣ мало бывало примѣровъ, что задача взята у художника пренелѣпо, наполнена картина подробностями пребезтолковыми, —а все-таки произведеніе преталантливое и презамѣчательное. Не можетъ же быть, чтобы ровно ничего не было въ картинахъ, превознесенныхъ цѣлой Германіей и привезенныхъ именно изъ-за ихъ новой славы въ Берлинъ, нынѣшній центръ всякаго умственнаго и художественнаго движенія германской расы.

Теперь, отъ успѣховъ нашихъ заграничныхъ соотечественниковъ перейдемъ къ успѣхамъ здѣшнихъ. Мы о нихъ можемъ узнать по отчету Академіи Художествъ, только что выпущенному въ свѣтъ и относящемуся къ періоду со 2-го ноября 1869 года по 4-е ноября 1870 года. Отчетъ этотъ имѣетъ прекраснѣйшій внѣшній видъ и содержитъ множество прекраснѣйшихъ и утѣшительнѣйшихъ свѣдѣній, о которыхъ мы сейчасъ и скажемъ, но только надо искренно жалѣть, что его печатаніемъ завѣдывалъ кто-то лицо не совсѣмъ твердый въ грамотѣ, либо— на худой конецъ—ужасно разсѣянный и неряшливый. Позволительно ли печатать на превосходной атласной бумагѣ и въ типографіи II-го Отдѣленія (извѣстной своими отличными типографскими качествами) такую массу отличныхъ ошибокъ, какія здѣсь мы встрѣчаемъ?

Мы уже не станемъ перечислять всѣ типографскія опечатки (которыхъ столько, что не стоитъ много толковать о томъ, что редакторъ отчета пишетъ „гамоернажель", „Сарацены", „Сагакуза" (4 раза повторено), „Шлаголо Акрето" (2 раза повторено) и т. д., но укажемъ только, для примѣра, на ту странность, что въ каталогѣ Песто-въ составилъ, между прочимъ, „проектъ деревяннаго дома и торговыхъ лавокъ для построекъ въ С.-Петербургѣ, на дачѣ" (!), и еще на ту загадку, которую встрѣчаемъ въ отчетѣ объ одной изъ картинъ изъ жизнеописанія, извѣстнаго для каждаго Гомера: здѣсь, къ величайшему удивленію нашему, оказывается, что этотъ талантливый художникъ сдѣлалъ, между прочимъ, „14 акварельныхъ эскизовъ арабскаго *сдога* къ оперѣ Оберонъ, 13 карандашныхъ рисунковъ египетскаго *сдога* къ оперѣ Волшебная флейта; 2 декораціи китайскаго *сдога* для балета Лилія; 3 акварельныхъ эскиза готическаго *сдога* для оперы Тангейзеръ" и т. д. Что это за „сдоги" такіе—этого не объяснитъ, конечно, никакой справочный лексиконъ въ мірѣ, ни одинъ декораторъ, ни одинъ театральный человѣкъ, потому что такого слова отъ роду не бывало на свѣтѣ. А между тѣмъ, оно цѣлыхъ четыре раза повторено здѣсь! Ужъ не перевелъ ли кто-нибудь, по незнанію, съ нѣмецкаго слова „Styl", словомъ „слогъ", а потомъ, по небрежности и легкости надзора, „слогъ" превратилось въ печати въ „сдогъ"? Вотъ единственное объясненіе, которое намъ кажется возможнымъ. Впрочемъ, такъ ли произошло дѣло, или иначе, подобныя вещи въ офиціальномъ отчетѣ, да еще стоившемъ, навѣрное, порядочно дорого, кажутся намъ рѣшительно непростительными. Ah ça, messieurs, смотрите же хоть немножко на то, что вы дѣлаете! Вѣдь въ своемъ собственномъ, личномъ дѣлѣ вы навѣрное смотрѣли бы въ оба?

Уже заразъ сдѣлаемъ еще одно маленькое замѣчаніе. Нельзя не одобрять принятой давно Академіею системы печатать отрывки изъ донесеній заграничныхъ ея пенсіонеровъ. Тутъ узнаешь подчасъ много въ самомъ дѣлѣ интереснаго, и тутъ же можно слѣдить за занятіями, предпріятіями и изученіями нашихъ молодыхъ художниковъ. Намъ кажется этотъ матеріалъ въ высшей степени важнымъ для художественной статистики и исторіи, и навѣрное когда-нибудь найдется человѣкъ, который просмотритъ за много лѣтъ заразъ эти отрывки и сличитъ то, что наши молодые художники затѣваютъ и выполняютъ за-границей, съ тѣмъ, что они затѣваютъ и выполняютъ потомъ здѣсь. Сколько тамъ повсюду горячаго интереса ко всему окружающему, сколько изысканій, чтеній и вообще возбужденной умственной дѣятельности у юношей, которые, къ несчастію, слишкомъ часто потомъ совершенно засыпаютъ, ничего не хотятъ ни смотрѣть, ни читать, и ничѣмъ болѣе не интересуются! Значитъ, документы, дающіе судить обо всемъ этомъ, драгоцѣнны; но, кажется, совершенно ни къ чему не ведетъ давать, рядомъ съ хорошею вещью, и хлоръ, который можетъ какъ-нибудь къ ней пригодиться. Видно видать, что наши художники учатся въ Академіи литературнымъ дѣламъ на-скоро, кое-какъ, и съ ними держать перо въ рукахъ развѣ только гдѣ между ними, которые разъ въ Академіи учились гдѣ-нибудь. И куда у насъ вообще не поправится низшее и среднее воспитаніе народа, нечего и требовать съ нихъ больше: до слога ли, до литературы ли имъ, у нихъ отъ школьной науки ихъ такая оскомина и трудно, и имъ ни за что не выправить художниковъ, чтобы они по-за зубы подолгу. Еще не скоро увидимъ мы такихъ русскихъ художниковъ, которые въ рисункѣ стали бы писать такъ, какъ пишутъ иногда нѣкоторыми изъ нашихъ и

мамашѣ, но записки, трактаты и цѣлые мемуары, нѣмецкіе, французскіе или англійскіе художники. Итакъ, наши живописцы, скульпторы и архитекторы еще не очень-то, покуда, виноваты въ томъ, что у нихъ литература хромаетъ. Но если это такъ, то Академіи Художествъ вовсе, кажется не предстоитъ надобности выставлять на показъ ихъ неумѣнье, и наполнять столбцы своихъ отчетовъ доказательствами, какъ плохо можно выучиваться русскому языку въ ея классахъ. Кому, напримѣръ, могутъ понадобиться такія напыщенныя и мало толковыя фразы, какъ слѣдующія, выписанныя изъ письма одного пенсіонера: „Изящно изданныя различными авторами разныхъ націй проекты реставрацій памятниковъ древнегреческаго и римскаго искусства, ясно дополнили его понятіе о существовавшемъ *величіи комплекса и роскоши зданій* (?), которыхъ существующіе остатки на мѣстахъ ихъ сооруженій и собранные въ музеяхъ и прочихъ мѣстахъ детали, наглядно выражаютъ дѣйствительную соразмѣрность и *характеръ къ бывшему цѣлому строю*“. Неужели подобная высокопарная чепуха можетъ пригодиться кому бы то ни было нынѣче или впослѣдствіи? Гораздо было бы лучше пропускать такой балластъ и печатать „впечатлѣнія“ о разныхъ заграничныхъ музеяхъ, которыя, повидимому довольно подробно разсказываются Академіи въ письмахъ многихъ ея пенсіонеровъ, но почему-то не попадаютъ въ отчеты.

Однако пора взглянуть на самый отчетъ. Судя по его свѣдѣніямъ, въ Академіи дѣла идутъ очень хорошо, и многія части тамошней дѣятельности, педагогической и иной, чувствительно улучшаются.

И, во-первыхъ, намъ кажется самымъ важнымъ свѣдѣніемъ то, что нынѣче въ Академіи „значительно уменьшилось число учениковъ“. Къ сожалѣнію, намъ не сообщено причины этого явленія. Что вызывало его: общественныя ли условія настоящаго времени, принуждающія меньшее количество людей заниматься у насъ изящными искусствами, недостатокъ ли сочувствія со стороны общества, увеличившаяся ли трудность зарабатывать себѣ картинами, статуями и постройками хлѣбъ, неурожай ли на даровитыхъ людей,—или же причины лежатъ въ самой Академіи, быть можетъ, чѣмъ-нибудь отваживающей отъ себя тѣхъ, кому хотѣлось бы и нужно было бы заняться искусствомъ? Напримѣръ, возьмемъ хоть бы вопросъ о преподавателяхъ. Во всякой школѣ искусства—Академіи, Консерваторіи и т. д.—это одинъ изъ самыхъ важныхъ вопросовъ. Молодымъ людямъ, будущимъ художникамъ, или артистамъ, нельзя безразлично совать кого ни попало въ преподаватели, лишь бы только субъектъ взялъ дешевенькое жалованье, или какъ-нибудь протискался по рекомендаціи. Тотъ педагогъ, который такъ ли, сякъ ли, но сносенъ съ грѣхомъ пополамъ въ пансіонѣ, школѣ, даже гимназіи, можетъ еще и вовсе не пригодиться для художественной школы. Вспомните, что артистъ—во-первыхъ, это совсѣмъ иная порода людская, а во-вторыхъ, что онъ уже въ школѣ въ два дѣла разомъ смотритъ, и если въ одномъ—общеобразовательномъ—ему надоѣдятъ и его засушатъ бездарностью или схоластикой, то у него есть другой міръ, другое царство и дѣло, куда онъ уйдетъ, отшатнувшись отъ перваго. А тутъ, пойдутъ потомъ жалобы и попреки, что юноша-художникъ лѣнивъ и нелюбознателенъ. Но можно ли тянуть его къ отвѣту за то, что у него уже теперь воображеніе проснулось и работаетъ болѣе, чѣмъ у другихъ школьниковъ? Виноватъ ли онъ, что все, до чего онъ теперь дотрогивается, даже въ школѣ, говоритъ ему образами и картинами? А между тѣмъ его будутъ душить деревянной формалистикой и чертовой схоластикой? Нѣтъ, уже если безъ этого никакъ нельзя, то пусть это будетъ продѣлано надъ нимъ раньше художественныхъ классовъ. Если же вы въ самомъ дѣлѣ хлопочете о знаніи, объ образованности художника, и на себя берете надѣлить его этимъ истиннымъ арсеналомъ таланта, то давайте ему преподавателей не какихъ-нибудь, не набранныхъ съ борку и съ сосенки, а въ самомъ дѣлѣ способныхъ и талантливыхъ, но главное—полныхъ живою жизнью, и посмотрите, куда вдругъ дѣвается такъ-называемая лѣнь и нелюбознательность молодыхъ людей, будущихъ художниковъ! Посмотрите, какъ они толпами будутъ ходить въ классы, и какъ аудиторія будетъ лониться отъ тѣхъ, кто всей душой и со всей горячностью чаетъ для себя движенія воды.

Мы не воображаемъ обвинять въ чемъ-нибудь классы Академіи. Мы не знаемъ ни тамошнихъ гг. преподавателей, ни ихъ успѣха или неуспѣха въ классахъ; мы только хотѣли указать на то, что видѣли на своемъ вѣку, и что въ иныхъ художественныхъ школахъ имѣло результаты въ самомъ дѣлѣ вредные: отъ нихъ-то именно намъ и хотѣлось бы предостеречь нашу Академію Художествъ, которой мы желаемъ успѣха. ужъ, конечно, никакъ не меньше любаго официальнаго ея доброжелателя.

Какъ бы то ни было, но мы съ искреннимъ удовольствіемъ прочли нынѣче въ отчетѣ, что въ послѣднемъ учебномъ году „лекціи посѣщались учениками *несравненно усерднѣе прежняго*“. Значитъ, прежде что-то было не такъ, что-то заставляло учениковъ Академіи обѣгать лекціи, и эта помѣха нынѣче вовсе устранена или хоть нѣсколько измѣнилась. Ну, и слава Богу!

Къ этому же разряду пріятныхъ фактовъ въ Академіи мы относимъ сообщаемое отчетомъ же свѣдѣніе, что въ ея библіотекѣ „постоянно увеличивается число посѣтителей, дошедшее въ 1869—1870 гг. до 2,500 человѣкъ“. Опять-таки фактъ, доказывающій либо-то, что прежняя порода лѣнивыхъ и нелюбознательныхъ смѣнилась новою, совершенно противоположною породою художниковъ, либо—что порода осталась все та же, да только окружающія ее обстоятельства стали иныя.

Къ числу послѣднихъ безспорно относится цѣлая масса отличныхъ и важныхъ книгъ художественнаго содержанія, частью подаренныхъ Академіи товарищемъ президента, Великимъ Княземъ Владиміромъ Александровичемъ (на сумму 3,000 р.), частью купленныхъ самою Академіей. Подробный списокъ ихъ напечатанъ въ отчетѣ.

Возбуждены также вновь, Его Императорскимъ

Высочествомъ, два очень важныхъ вопроса: 1) о ежегодномъ назначеніи Академіи опредѣленной суммы для развитія ея художественныхъ дѣятельностей, 2) о введеніи суда присяжныхъ; но, прибавляетъ отчетъ, „до настоящаго времени оба эти ходатайства разсматриваются еще въ высшихъ инстанціяхъ“.

Отчетъ упоминаетъ, въ числѣ занятій совѣта Академіи, въ теченіе 1869—1870 года, обсужденіе вопроса: „не будетъ ли полезно назначить Кіевъ мѣстопребываніемъ пенсіонеровъ Академіи, послѣ возвращенія ихъ изъ-заграницы до окончанія 6-лѣтняго срока?“ Къ сожалѣнію, отчетъ ничего не говоритъ объ исходѣ этого вопроса, которому наша газета въ свое время также посвятила нѣсколько столбцевъ; однакожъ, мы имѣемъ право надѣяться, что это вредное и совершенно ненужное предположеніе осталось безъ послѣдствій—иначе мы давно бы уже что-нибудь слышали о мѣрахъ къ его осуществленію.

Наконецъ, мы не могли не прочесть, съ особенной признательностью, тѣ слова симпатіи, съ которыми Академія Художествъ, устами своего конференцъ-секретаря, обратилась и къ нашимъ женщинамъ-художницамъ. „Мы съ удовольствіемъ причисляемъ къ нашей художественной семьѣ (говоритъ отчетъ), хотя немногихъ, но даровитыхъ женщинъ-художницъ, и смѣемъ увѣрить ихъ, что Императорская Академія Художествъ готова поощрить ихъ прекрасную дѣятельность всѣми зависящими отъ нея средствами“. Это сочувственное заявленіе, безъ сомнѣнія, всего болѣе относится къ тѣмъ художницамъ, которыхъ произведенія украшали послѣднюю выставку, и о которыхъ мы тоже имѣли случай бесѣдовать съ нашими читателями. Изъ числа ихъ г-жа Михальцева получила серебряную медаль за гравюры, а г-жи Кочетова и Врангель удостоены званія неклассныхъ художницъ (первая за портретъ, вторая за картины); сверхъ того, г-жа Кочетова получила право преподавать рисованіе въ высшихъ женскихъ ученыхъ заведеніяхъ, а г-жа Кельцева—въ женскихъ гимназіяхъ.

Что касается до прочей массы художниковъ, то нельзя ничего замѣтить противъ присужденныхъ Академіею медалей [illegible] художественныя произведенія. Въ профессоры и академики избраны лица, за которыхъ [illegible] съ общею симпатіей и всеобщее вниманіе [illegible] и критика. И мы позволимъ себѣ замѣтить [illegible] Вамъ кажется, что [illegible] Картина [illegible] Академіи [illegible] время [illegible] [illegible] [illegible]

О художественной артели.

(Письмо въ ред. „Спб. Вѣд.“).

М. г. Здѣшняя художественная артель до того осталась недовольна моимъ отзывомъ о ней въ статьѣ о передвижной выставкѣ, что ей показалось мало заявленія, напечатаннаго по ея просьбѣ, „въ Спб. Вѣдомостяхъ“, и она упросила еще и „Голосъ“ напечатать это самое заявленіе въ болѣе пространномъ видѣ. Я радуюсь такой широкой гласности писаній артели, если только они дѣйствительно помогутъ исправленію „косвеннаго вреда“, будто бы нанесеннаго мною „репутаціи артели“. Но я все таки до сихъ поръ не знаю, чѣмъ именно я нанесъ вредъ? Тѣмъ, что разсказалъ публикѣ о безучастіи артели къ такому дѣлу, къ которому должно было бы лежать все ея сердце —къ передвижнымъ выставкамъ? Но вѣдь тутъ никакого секрета нѣтъ, а если артель желаетъ теперь увѣрить, что подобнаго безучастія съ ея стороны не было—то въ этомъ, конечно, не я виноватъ; я не могъ предвидѣть, что она будетъ печатно заявлять такіе факты, которые съ дѣйствительностью не вяжутся.

Артель пишетъ, что отнеслась къ проекту передвижныхъ выставокъ сочувственно. Но вѣдь это не что иное, какъ пустыя слова. Гдѣ же самое дѣло? Я знаю многихъ изъ членовъ Товарищества передвижныхъ выставокъ, какъ московскихъ, такъ и петербургскихъ, и отъ нихъ мнѣ совершенно достовѣрно извѣстно, что никакого подобнаго „сочувствія“ никто изъ нихъ не видалъ и не слыхалъ. Напротивъ, слышали они совсѣмъ другое, и притомъ не разъ. Ни единаго своего произведенія на выставку гг. артельщики также не представили (хотя быть можетъ и могли бы). Въ чемъ же, наконецъ, обязаны мы теперь видѣть „сочувствіе“ артели? Должно быть, оно самаго неосязаемаго и эѳирнаго свойства.

Еслибы артель оставалась и до сихъ поръ тѣмъ, чѣмъ она была вначалѣ (и даже еще года 4 тому назадъ), то конечно никому и въ голову не пришло бы упрекать ее въ равнодушіи къ художественному дѣлу.

Что же касается до того, хожу ли я или нѣтъ на „четверговые собранія“ гг. петербургскихъ художниковъ, то, мнѣ кажется, это вовсе не интересно ни для читающей публики, ни даже для гг. членовъ артели, тѣмъ болѣе, что они и сами мало отличаются тамъ своимъ присутствіемъ, а все-таки признаютъ за собою возможность знать, что̀ прочіе художники предпринимаютъ по части художества. Только сама дѣятельность мало ихъ выньче интересуетъ.

(*„Спб. Вѣд.“, 18 дек. 1871 г., № 348*).

По поводу ученаго критика „Московскихъ Вѣдомостей“.

При томъ безлюдьи, которымъ давно уже отличаются „Московскія Вѣдомости“, нѣтъ ничего мудренаго въ томъ, что въ этой газетѣ поминутно попадаются статьи самаго удивительнаго свойства. Что̀ дѣлать! Нѣтъ писателей сколько-нибудь порядочныхъ —значитъ поневолѣ приходится поручить писаніе той и другой статьи такому индивидууму, который аза въ глаза не знаетъ по данному предмету, и въ первый разъ слышитъ о томъ дѣлѣ, про которое ему требуется подать печатно голосъ. Но, казалось бы, сколько угодно будь невѣждой, а все можно было бы обходиться и безъ перевиранья чужихъ мыслей и выраженій, безъ выдаванія собственныхъ глупостей за чужія мнѣнія, и безъ взваливанья на посторонніхъ авторовъ результатовъ собственнаго непроходимаго непониманья. Казалось бы, это вовсе не такъ трудно.

Такія размышленія пришли мнѣ въ голову, когда я пробѣжалъ въ № 105 „Московскихъ Вѣдомостей“ статью нѣкоего г. В.[1]) по поводу вышедшаго недавно въ свѣтъ изданія „Русскій народный орнаментъ. Отдѣлъ первый: шитье, тканья, кружева. Изданіе Общества поощренія художниковъ, съ объяснительнымъ текстомъ В. Стасова“. Статья эта истинно примѣчательна, какъ характеристика „Московскихъ Вѣдомостей“ и ихъ писателей.

Критикъ В. говоритъ, что изданіе „Русскій народный орнаментъ“ давно ожидалось, что оно полезно, что оно „приведетъ къ благопріятнымъ результатамъ“, и, несмотря на всѣ такія похвальныя качества изданія, онъ все-таки ровно не единаго слова не сказалъ о томъ, изъ чего и какъ оно составлено. А было о чемъ. Вышедшій нынѣче первый выпускъ содержитъ, вмѣстѣ съ прибавочными листами, 82 большихъ листа, и на нихъ помѣщено 224 рисунка, отпечатанныхъ красками (частью съ золотомъ и серебромъ, и представляющихъ самые разнообразные узоры шитья на національныхъ нашихъ полотенцахъ, простыняхъ, передникахъ, наволокахъ, мужскихъ и женскихъ рубахахъ, женскихъ головныхъ уборахъ, и т. п. Ничего обо всемъ этомъ не сказано въ критикѣ

[1]) В. П. Бутовскій. *В. С.*

„Московскихъ Вѣдомостей“: тутъ вы не найдете ни единаго слова о томъ, хорошо или дурно, полно или неполно выбраны оригиналы узоровъ, и какіе они именно, и изъ какихъ русскихъ мѣстностей взяты, и удовлетворительна ли система, по которой они расположены, и вѣрны ли рисунки, и изящно ли они воспроизведены въ изданіи, и есть ли что-нибудь путное въ томъ подробномъ объясненіи каждаго отдѣльнаго рисунка, которое сопровождаетъ таблицы. Все это оказалось для московскаго критика Б. совершенно ненужнымъ, и онъ отдѣлался отъ всякаго подобнаго разбора лишь одною, правда не совсѣмъ грамотною, но за то курьезною фразою: „Судя по выбору и количеству предлагаемыхъ образцовъ, а также по дешевой продажной цѣнѣ, изданіе это очень хорошо“. Повидимому онъ полагаетъ, что въ изданіи, состоящемъ изъ рисунковъ, именно эти рисунки и должны играть самую послѣднюю роль.

Новость предпріятія, долголѣтнее собираніе со всѣхъ краевъ Россіи примѣчательныхъ предметовъ народной художественности—все это ему ни по чемъ, все это проскочило у него мимо глазъ: обо всемъ этомъ, по его разсужденію, не стоитъ говорить.

Одинъ только пунктъ показался московскому критику достойнымъ всего его вниманія: именно тотъ, въ которомъ онъ понялъ еще менѣе, чѣмъ во всѣхъ остальныхъ, и въ которомъ запутался словно баранъ въ кустахъ.

Ему показалось, что въ „объяснительномъ текстѣ“ В. Стасова, приложенномъ къ изданію, есть три заключенія, одно другому противорѣчащія,—и вотъ объ однихъ этихъ-то трехъ противорѣчіяхъ ему и понадобилось говорить; по поводу ихъ однихъ онъ удостоилъ омочить свое перо въ чернильницу,—дѣло было слишкомъ важное: надо было уличить г. Стасова въ легкомысліи, незнаніи и, пожалуй, въ безтолковости.

Странное дѣло! Неужели на трехъ противорѣчіяхъ г. Стасова весь свѣтъ клиномъ сошелся? Неужели, когда рѣчь идетъ о русскомъ орнаментѣ, оказались эти три противорѣчія—и всѣ узоры русскаго народа ровно ничего не стоятъ, о нихъ нечего распространяться; но пусть уничтожатся три противорѣчія г. Стасова—и опять все придетъ въ порядокъ, природа снова улыбнется, и русскіе узоры снова получатъ кое-какое значеніе.

А что, еслибы г. Б. оставилъ въ сторонѣ мнѣнія г. В. Стасова и занялся русскими узорами, данными ему для разбора? Авось бы отъ этого дѣло пошло не хуже, авось бы узоры стали отъ того не менѣе красивы или значительны, авось бы въ нихъ оттого не весь смыслъ пропалъ.

Нѣтъ, пропалъ бы, отвѣчаетъ критикъ Б.

Г. Стасовъ проповѣдуетъ такія ереси на счетъ происхожденія русскихъ орнаментовъ отъ татаръ, персіянъ и финновъ, что онѣ „приводятъ въ недоумѣніе и читателей, производителей, желающихъ воспользоваться рисунками, предлагаемыми Обществомъ поощренія художниковъ“. Для того, чтобы помочь этому горю, г. Б. объявляетъ въ концѣ своей статьи, что „въ нашемъ орнаментѣ преобладающій элементъ принадлежитъ преимущественно византійскому стилю“.

Прочитавъ эти слова, я въ свою очередь становлюсь въ тупикъ. Что же такого счастливаго открылъ г. Б. для пользы своихъ соотечественниковъ, и что за неслыханная логика у него въ головѣ? Если кто скажетъ, что русскій орнаментъ происхожденія татарскаго, персидскаго, финнскаго—тутъ онъ тотчасъ кричитъ караулъ, грабежъ и разбой, и увѣряетъ, что „производители“ въ недоумѣніи; но пусть онъ объявитъ, что русскій орнаментъ происхожденія византійскаго—и „производители“ теряютъ свое недоумѣніе и спокойно могутъ заниматься выдѣлываніемъ шандаловъ, ситцевъ, обоевъ, кружекъ и блюдъ.

Происхожденіе татарское, персидское, финнское—непристойно и возмутительно; происхожденіе византійское—прилично и въ высшей степени успокоительно.

Чудная, завидная логика!

Но лучше всего то, что и приписываемыя-то мнѣ слова—чистая неправда, да и то, въ чемъ увѣряетъ насъ г. Б.—блистательнѣйшій плодъ его глубокаго невѣжества.

Во-первыхъ, я нигдѣ въ своемъ текстѣ не говорилъ о происхожденіи русскаго орнамента отъ татаръ. Я указывалъ только на происхожденіе его отъ орнамента финнскаго и персидскаго, и указывалъ это не голословно, а привелъ въ доказательство множество отпечатанныхъ у меня въ текстѣ орнаментовъ этихъ народностей.

Во-вторыхъ, я въ своемъ текстѣ все время говорилъ не о русскомъ орнаментѣ вообще, а о русскомъ орнаментѣ шитомъ, т.-е. объ узорахъ на нашихъ полотенцахъ, простыняхъ, наволочкахъ, рубахахъ, головныхъ уборахъ и т. д., и не имѣлъ возможности сказать ни единаго слова о византійскомъ вліяніи по той простой причинѣ, что тутъ нигдѣ его нѣтъ ни малѣйшаго признака. Любопытно мнѣ было бы посмотрѣть, какъ бы это г. Б. показалъ мнѣ хотя одну единственную византійскую черточку, на любомъ изъ этихъ предметовъ. Ну-тка, г. Б., попробуйте, похлопочите, постарайтесь—покажите ваши „спеціальныя“ познанія по части народнаго русскаго художества.

А пока вы этого еще не сдѣлали, узнайте отъ меня, что византійское вліяніе въ древней Россіи можно найти въ рисункахъ рукописей, въ живописи на стѣнахъ церквей и т. д., вообще на предметахъ религіознаго назначенія; но что касается предметовъ бытовыхъ, предметовъ жизни собственно народной, то здѣсь византійскаго вліянія никто еще никогда не видалъ и не слыхалъ: его тутъ вовсе не бывало, и это не мѣшало бы знать тому, кто берется говорить объ этихъ вещахъ.

Но г-ну Б. того мало, чтобы уличить меня въ производствѣ нашего орнамента оттуда, откуда онъ ни за что на свѣтѣ не согласенъ производить его (стыдно, дескать, и неприлично): ему, кромѣ того, надобно и вообще-то показать мою несостоятельность, такъ какъ я въ трехъ разныхъ мѣстахъ объявляю про одно и то же дѣло три совершенно противоположныя вещи.

Въ самомъ дѣлѣ, на что это похоже: въ одномъ

мѣстѣ я разсказываю про оригинальность, характерность, красоту русскаго орнамента, называю наши вышивки въ высшей степени значительными остатками нашего народнаго художества; въ другомъ отнимаю у этихъ же рисунковъ всякую самостоятельность, и доказываю ихъ происхожденіе отъ другихъ народовъ; а въ третьемъ „какъ бы нехотя опять придаю нашему орнаменту значеніе чего-то дѣйствительно національнаго“. Все это вмѣстѣ до того скандализируетъ моего критика, что онъ высказываетъ надежду, что я, наконецъ, „признаю необходимымъ вывести изъ всего мною сказаннаго одно ясное и положительное заключеніе, конечно, сообразное съ цѣлью изданія Общества“.

Но я не доставлю г. В. этого утѣшенія, и сколько бы онъ ни горевалъ, ничего не прибавлю къ тому, что у меня уже высказано. Все это, по моему мнѣнію, совершенно удовлетворительно выражаетъ мою мысль и результатъ моего пристальнаго и долголѣтняго изученія русскихъ узоровъ на полотенцахъ, простыняхъ и т. д. Мнѣ не было бы никакого дѣла до какихъ-то „цѣлей“ какого бы то ни было Общества, если бы я съ ними расходился; но на нынѣшній разъ никакой розни между Обществомъ поощренія художниковъ и мною—нѣтъ, и вся наша „цѣль“ состояла только въ томъ, чтобы собрать и издать любопытные и, къ несчастью, все болѣе и болѣе исчезающіе обращики русскаго національнаго художества, заключающіе много оригинальности и красоты. Имѣя въ виду только эту одну цѣль, я не вижу, что̀ такое мнѣ нужно перемѣнять въ томъ небольшомъ объяснительномъ текстѣ, который я приложилъ къ прекрасно выполненнымъ рисункамъ и краткому описанію. Мѣнять свой текстъ всякій разъ, какъ наткнешься на человѣка вовсе ничего не знающаго, и потому непонятливаго—это уже слишкомъ.

Что у русскаго народа существуютъ въ теченіе долгихъ столѣтій орнаменты, которые очень характерны, очень оригинальны, очень красивы, очень ловко прилажены смотря по надобности, въ которыхъ уцѣлѣли остатки древнихъ религіозныхъ и бытовыхъ нашихъ представленій, и что тѣмъ не менѣе эти орнаменты происхожденія чужеземнаго — чтожъ тутъ удивительнаго, чтожъ тутъ неслыханнаго или невѣроятнаго? Вѣдь можно указать у насъ, въ языкѣ, жизни, бытовой обстановкѣ, тысячи предметовъ, про которые надо сказать тоже самое! Возьмемъ, напр., хоть слово „царь“. Это ли еще слово у насъ не народно, не характерно, не оригинально; оно ли не связано съ безчисленными историческими воспоминаніями и особенностями, придающими ему физіономію, повидимому, совершенно народную: а между тѣмъ—оно происхожденія чужеземнаго, вовсе не русскаго, даже не славянскаго, и идетъ прямо отъ Юлія Цезаря. Какое же тутъ будетъ противорѣчіе, если кто-нибудь станетъ указывать на національное, оригинальное значеніе этого слова—имѣющее такую физіономію не только для насъ, но и для каждаго иностранца—но тутъ же скажетъ: „Одного не воображайте, господа, чтобы слово „царь“ было въ самомъ дѣлѣ русское. Ничуть не бывало. Оно вовсе не наше. Не у насъ оно придумано, не у насъ произошло на свѣтъ: нѣтъ, оно родилось еще у древнихъ римлянъ, у нихъ было въ употребленіи, а у насъ является сокращеніемъ, искаженіемъ латинскаго слова, и вотъ, неугодноли посмотрѣть—вотъ тому документальныя, наглядныя доказательства.“

Неправда ли, хорошъ же тотъ, который, взявшись именно объ этихъ предметахъ говорить, ничего самаго существеннаго о нихъ не знаетъ, да даже ничего и не понимаетъ, когда другіе что-нибудь ему растолковываютъ, и только-что лѣзетъ со своими превосходными совѣтами и замѣчаніями?

Нѣчего сказать, можно позавидовать всѣмъ авторамъ, которымъ суждено имѣть такихъ прекрасныхъ критиковъ.

(*„Спб. Вѣд.“, 12 мая 1872 г., № 122).*

Еще разъ по поводу ученаго критика „Московскихъ Вѣдомостей“.

(Письмо къ редактору „Спб. Вѣд.“).

М. г. Я очень хорошо знаю, что „Спб. Вѣдомости“ заведены вовсе не для того, чтобы учить писателей „Московскихъ Вѣдомостей“ всему тому, чего они не знаютъ, особливо когда это касается научныхъ дѣлъ; тѣмъ не менѣе я снова прошу у васъ позволенія помѣстить въ вашей уважаемой газетѣ нѣсколько строкъ по поводу какого-то неизвѣстнаго мнѣ г. В. [1]), продолжающаго преслѣдовать меня въ газетѣ г. Каткова за вины, которыхъ я никоимъ образомъ признать за собою не могу.

Дѣло все еще идетъ о моемъ текстѣ къ изданію Общества поощренія художниковъ, подъ названіемъ: „Русскій народный орнаментъ“.

Сначала „Московскія Вѣдомости“ обвинили меня за высказываніе объ одномъ и томъ же предметѣ мнѣній совершенно противоположныхъ. Я постарался тотчасъ же доказать неизвѣстному моему противнику, что никакой разницы у меня во мнѣніяхъ тутъ не высказано: я признаю наши узоры красивыми, оригинальными, существующими у насъ очень давно (значитъ получившими полное право гражданства), а все-таки убѣжденъ самъ, и надѣюсь убѣдить и дру-

[1]) В. И. Бутовскій. *В. С.*

гихъ, что эти орнаменты не русскаго происхожденія, а восточнаго.

Нынѣче г. Б. уже на это не возражаетъ (потому что, мнѣ кажется, возражать нечего), но въ № 131 „Московскихъ Вѣдомостей" разсказываетъ, что пусть нашъ орнаментъ не русскаго, но зато онъ византійскаго происхожденія. Для моего противника, что русское, что византійское, это все одно; онъ даже убѣжденъ, что у насъ есть нѣкая особенная монополія на Византію. „Всѣ государства Запада", говоритъ онъ, „давно уже покинули византійскій стиль и тѣмъ потеряли всякое право на его присвоеніе; между тѣмъ Россія удержала его до сей поры, и такимъ образомъ пріобрѣла полное право называть его своимъ". Ясно, что долгое византійское тяготѣніе на нѣкоторыхъ сферахъ древней нашей дѣятельности кажется ему не печальнымъ гнетомъ, отъ котораго хорошо было бы рано или поздно отдѣлаться, а благодатнымъ гостинцемъ, на который нельзя довольно нарадоваться. Западные народы давнымъ давно распрощались съ византійской окостенѣлой указкой: это, по г-ну Б., дѣло плохое, не похвальное, это пагубное своевольство безумной западной мысли; ну за то же они-дескать тамъ поддѣломъ и наказаны за это: ихъ отъ Византіи-то и отлучили! Какая разница вотъ мы, русскіе: мы никогда не вольнодумничали ни по той, ни по этой части, мы твердо держались чего слѣдуетъ—ну вотъ за то мы такъ и остались съ Византіей одно тѣло и одна душа—мы въ ней и она въ насъ!

И это до того дѣло важное, существенное, что г. Б. съ торжествомъ провозглашаетъ, что „мы въ настоящее время быстро стремимся къ возрожденію византійскаго и древне-русскаго художественнаго стиля въ Россіи".

Но когда такъ, то я тотчасъ же спрашиваю—кто эти "мы"?

Можетъ быть, г. Б. и правду про себя говоритъ, можетъ быть, онъ со своими знакомыми въ самомъ дѣлѣ хлопочетъ о возрожденіи всего византійскаго, ему и книги въ руки; но я съ своей стороны никогда этого не желалъ и желать не намѣренъ. Пусть г. Б. за одного себя отвѣчаетъ. И, мнѣ кажется, у меня въ этомъ вкусѣ товарищей наберется довольно. Многимъ уже теперь ясно, что ни въ какой византійщинѣ нѣтъ для русскихъ особенной чести, и, пожалуй, легко можно и безъ нея обойтись. Византійское византійскимъ, а русское русскимъ. Кому же теперь, кромѣ г. Б. съ товарищами, охота все только чужіе зады повторять!

При такомъ окончательномъ несходствѣ мнѣній г. Б. съ моими, понятно, что ему непремѣнно нужно доказывать происхожденіе всего русскаго орнамента (о которомъ на нынѣшній разъ дѣло шло) изъ Византіи, а мнѣ, напротивъ, этого ни на волосъ не было нужно. Съ меня казалось совершенно достаточнымъ прослѣдить происхожденіе моего предмета и разобрать, что за вліянія дѣйствовали во времена они у насъ на русской почвѣ. У меня притомъ не было съ нимъ ни симпатій, ни антипатій.

Послѣ долгихъ розысковъ, я нашелъ, что въ наиболѣе народномъ щитокъ орнаментѣ нашемъ, самую большую роль играютъ вліянія финскія и персидскія, и я представилъ тому доказательства, въ видѣ множества рисунковъ, напечатанныхъ въ текстѣ. Что же мнѣ на это отвѣчали изъ Москвы противники, полные патріотизма, но за то и незнанія? Можетъ быть, выставили противъ меня точно такіе же рисунки, разборъ подробностей, сличенія? Ничуть не бывало. Противъ меня выставили только нѣсколько общихъ, темныхъ выраженій изъ лѣтописей и изъ народныхъ пѣсенъ, гдѣ говорится, что въ Россію привозились еще съ глубокой древности ткани византійскія. Вотъ и все прекрасное доказательство противъ цѣлой массы узоровъ, взятыхъ изъ рукъ народа, изъ живой дѣйствительности, и унаслѣдованныхъ сквозь цѣпь длинныхъ поколѣній отъ прежнихъ поколѣній русскихъ!

Но допустимъ на минуту, что приведенныя тутъ ссылки доказываютъ въ самомъ дѣлѣ то, что имъ приписываютъ. Я бы и тогда сказалъ: Да какое мнѣ дѣло до вашихъ цитатъ и до вашихъ пѣсенъ! Онѣ говорятъ про такія вещи, которыя существовали и потомъ перестали существовать, замѣнились совершенно другими фактами, пустившими гораздо болѣе глубокіе корни и, значитъ, сильнѣе привившимися къ русской національности. Вы доказываете, что въ такія-то первоначальныя наши времена у насъ были въ ходу матеріи византійскія, а значитъ съ ними и узоры. Но что мнѣ въ вашихъ цитатахъ, когда во всѣхъ по преимуществу народныхъ узорахъ, какіе только можно теперь собрать въ средѣ русскаго народа и въ средѣ русской бытовой жизни, вы нигдѣ не укажете ни одной черточки византійской! Все тутъ другое, все тутъ свидѣтельствуетъ о вліяніяхъ совершенно инаго рода—вліяніяхъ азіатскихъ. Пройдите хоть всю коллекцію нынѣ изданныхъ Обществомъ поощренія художниковъ русскихъ узоровъ, взятыхъ съ полотенецъ, простынь, наволокъ, рубахъ, передниковъ, головныхъ уборовъ—и нигдѣ вы тутъ не найдете ровно ничего византійскаго—все иное. А кажется, никто тутъ нарочно ничего не утаивалъ, собирали, что только могли, и со всѣхъ концовъ Россіи.

Но дѣло-то въ томъ и состоитъ, что мнѣ даже вовсе не нужно было прибѣгать къ такой аргументаціи. Мой противникъ (я къ сожалѣнію долженъ повторить это печатно во второй разъ) до того мало знакомъ съ тѣмъ предметомъ, о которомъ взялся говорить, что наполняетъ свои доводы постоянной путаницей, и смѣшиваетъ предметы совершенно разнородные.

Онъ выставляетъ мнѣ на видъ „паволоки", т. е. византійскія шелковыя затканныя матеріи, которыя попадали къ Россіи изъ Византіи еще при Ольгѣ, Олегѣ, Игорѣ, Святославѣ и т. д., то въ видѣ награбленныхъ драгоцѣнностей, то въ видѣ подарковъ отъ греческихъ императоровъ. Но неужели же я этого факт не зналъ, неужели онъ малоизвѣстенъ, неужели онъ до того запрятанъ въ какихъ-то таинственныхъ углахъ нашей исторіи и лѣтописей, что кромѣ писателей „Московскихъ Вѣдомостей" его никому и знать

нельзя? Нѣтъ, „паволоки“—статья очень извѣстная, о нихъ говорено у насъ во всѣхъ исторіяхъ и учебникахъ, такъ что мудрено ихъ позабыть.

И вотъ здѣсь-то и вся суть. Мнѣ вовсе ненадобно было и вспоминать о нихъ, мнѣ необходимо было о нихъ не упоминать именно ни единымъ словомъ. А почему? Очень просто потому, что мою задачу составляли собственно народные наши орнаменты, находящіеся на собственно-народныхъ же нашихъ одеждахъ, а „паволоки“ имѣли значеніе не только аристократическое, но даже почти преимущественно царское, княжеское. Мой противникъ, кажется, еще неподозрѣваетъ, какая огромная разница въ одеждѣ существовала у насъ на древней Руси между костюмомъ народнымъ, тѣмъ, что носилъ самъ народъ, и тѣмъ, что носили его князья. Тутъ и покрой, и матерія, и происхожденіе—все было другое. Ничего мудренаго нѣтъ, что въ нашихъ археологическихъ собраніяхъ есть обращики богатыхъ матерій съ византійскими узорами, отрытые въ землѣ. Это ничто иное, какъ остатки одеждъ княжескихъ, тѣхъ самыхъ, что мы можемъ видѣть на миніатюрахъ рукописей, на фрескахъ церквей и т. д. Костюмъ свой наши князья стали копировать, со временъ христіанства, съ Византіи, какъ что-то священное, религіозное, придававшее имъ новый ореолъ, и приэтомъ удерживали за собою, въ видѣ исключенія, лишь немногія подробности собственно-народныя.

Народъ же—это было совсѣмъ другое дѣло: у него были свои преданія, свои обычаи, свои привычки относительно костюма, и тутъ Византія ничего на свой ладъ не передѣлала, ничего не измѣнила.

Пусть не указываютъ мнѣ опять-таки на тѣ же „паволоки“, увѣряя, что ихъ могло быть немало въ обращеніи у насъ въ отечествѣ, вслѣдствіе грабежей или подарковъ. Я это знаю. Но мало ли сколько чужихъ вещей бываетъ иной разъ у народа въ случайномъ, временномъ обращеніи, и все-таки онѣ остаются для него чужими. Такъ вотъ было и съ этими тканями византійскими. Онѣ не оставили никакого слѣда на нашихъ собственно-народныхъ узорахъ, о которыхъ мнѣ надо было говорить въ моемъ текстѣ, узорахъ, преимущественно шитыхъ по холсту и ношенныхъ всею Россіею безъ исключенія,—и только глубокое незнаніе предмета могло заставить г. Б. сказать, будто изъ матерій съ византійскими узорами „у насъ до послѣдняго времени шили одѣяла, сарафаны, шубки и т. д.“. Да, всѣ эти предметы у насъ шились и носились, они были дѣланы изъ затканной узорами матеріи, но только матерія-то была ни единой ниточкой своей не византійская, а восточная. Если это неправда, пусть г. Б. представитъ примѣры противнаго, пусть сошлется на рисунки: византійскихъ изданій на лицо давольно. Впрочемъ, во всякомъ случаѣ я говорилъ не о такихъ иностранныхъ матеріяхъ, а собственно объ узорахъ, шитыхъ на холсту.

Мой противникъ, на бѣду себѣ, вздумалъ также заговорить, для моего уличенія, о заглавныхъ буквахъ въ рукописяхъ XIII и XIV вѣка, на которыя ссылался, а такъ какъ, по его мнѣнію, *все* у насъ въ рукописяхъ носитъ византійскій характеръ, значитъ я же самъ накликалъ бѣду на свою голову: если такіе-то и такіе національно-русскіе узоры однородны съ заглавными буквами рукописей, значитъ они носятъ характеръ византійскій. Но вотъ тутъ-то г. Б. показалъ опять свое незнаніе: вольно же ему говорить о заглавныхъ буквахъ, которыхъ онъ не изучалъ. Наши заглавныя буквы XIII и XIV вѣка составляютъ совершенное *исключеніе* въ общей массѣ, и рѣшительно отличаются отъ заглавныхъ буквъ предыдущихъ и послѣдующихъ вѣковъ. Оттого-то наши шитые орнаменты съ ними и сходны. Вотъ-то была ловушка для г. Б.!

Но все это предметы, требующіе не фельетонныхъ статей, не бѣглыхъ замѣтокъ, а солиднаго разсмотрѣнія, съ документами и рисунками въ рукахъ. Я не виноватъ, что г. Б. вздумалъ такъ неладно обличать меня въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ“ въ томъ, чего вовсе не зналъ. Надо же было хоть вкратцѣ вывести его на чистую воду, и хоть въ самомъ сжатомъ изложеніи показать, чего стоятъ критики, которыми онъ снабжаетъ излюбленную имъ профессорскую газету.

(„*Спб. Вѣд.*“ *17 іюня 1872 г., № 163*).

Новыя художественныя изданія.

I.

(Рисунки В. Г. Шварца).

Мы причисляемъ вышедшія недавно въ свѣтъ четыре тетради большого формата, подъ заглавіемъ „Русскіе историческіе рисунки академика Вячеслава Григорьевича Шварца“, къ числу важнѣйшихъ и примѣчательнѣйшихъ художественныхъ изданій, когда-либо у насъ печатавшихся, и потому будемъ очень жалѣть, если появленіе этихъ рисунковъ позднею весной, т. е. въ сезонъ, очень неблагопріятный для подобнаго рода покупокъ, и нѣсколько высокая цѣна хотя сколько-нибудь помѣшаютъ тому распространенію, котораго заслуживаютъ рисунки Шварца. Замѣтимъ только, что навряд ли въ такихъ неблагопріятныхъ условіяхъ можно винить издателя: кто имѣлъ дѣло съ нашими литографіями и всякими тому подобными заведеніями, знаетъ, какъ трудно и, пожалуй, даже невозможно добиться приготовленія изданія къ назначенному и разсчитанному времени: отсрочкамъ и всякимъ непо-

дѣлкамъ нѣсть конца, такъ что измученный распорядитель радъ-радъ, когда ни попало, хотя бы въ самое неподходящее для себя время, пустить свое изданіе въ свѣтъ, только бы избавиться, наконецъ, отъ нестерпимыхъ хлопотъ и затрудненій, неизвѣстныхъ въ другихъ странахъ. Дороговизна изданій тоже въ большинствѣ случаевъ зависитъ не отъ каприза или жадности издателей: у насъ, за что ни возьмись, извольте платить за все втридорога, да еще будьте благодарны, что и за этакія-то деньги сдѣлаютъ что-нибудь сносное. Пожалуй, развѣ одно можно было бы привести противъ издателя рисунковъ Шварца: быть можетъ, онъ сдѣлалъ бы лучше, еслибы придалъ имъ форматъ нѣсколько меньше, значитъ, и уменьшилъ бы цѣну своего изданія; но Богъ знаетъ, всѣ ли рисунки изъ числа нынѣче изданныхъ были бы тогда удовлетворительны, такъ какъ иныя подробности и теперь вышли въ нихъ очень миніатюрны.

Кажется, наша публика не достаточно знакома съ именемъ Шварца, и не убѣждена столько, сколько бы слѣдовало, въ томъ, что со смертью этого молодого художника она лишилась одного изъ значительныхъ русскихъ талантовъ. Композиціи его появлялись на выставкахъ не часто, и не заключали ничего, бьющаго въ глаза блестящею внѣшностью. Но большинство нашихъ художниковъ, и особливо тѣ между ними, которые высоко цѣнятъ въ искусствѣ не одну талантливость техники и исполненія, но еще и мысль, характерность и содержаніе художественныхъ произведеній, давно уже высоко ставятъ Шварца въ ряду русскихъ художниковъ послѣдняго времени.

Первоначально, Шварцъ вовсе не готовился быть художникомъ, и потому получилъ очень порядочное образованіе. Но, еще воспитываясь въ Александровскомъ лицеѣ, онъ имѣлъ страсть рисовать перомъ, и въ короткое время достигнулъ настоящей виртуозности въ этомъ дѣлѣ. Послѣ лицея, онъ сталъ ходить въ классы Академіи Художествъ, скоро сдѣлалъ тамъ значительные успѣхи въ техникѣ рисованія и живописи, но уже съ самаго начала у него высказалась тутъ настоящая страсть къ тѣмъ сюжетамъ, въ которыхъ должна была выразиться вся его сила и все его значеніе. Это именно—страсть къ сюжетамъ изъ древней русской жизни, особенно XVI и XVII столѣтія. Тутъ было истинное его поле, истинное его призваніе. Непохожій на большинство нашихъ художниковъ знаніемъ иностранныхъ языковъ и любовью къ чтенію (въ первомъ русскіе художники, конечно, невиноваты, по тысячѣ причинъ, за то во второмъ больше виноваты, чѣмъ кто бы то ни было на свѣтѣ), Шварцъ много читалъ, и особенно много всего, что касалось любимой его эпохи — царской. Герберштейна и Олеарія онъ зналъ чуть ни наизустъ, и, несмотря на самое неутомимое посѣщеніе классовъ Академіи, которое столькимъ людямъ мѣшаетъ чему-нибудь другому учиться и чѣмъ-нибудь другимъ основательно заниматься, онъ изучилъ древне-русскій костюмъ, бытъ, нравы, исторію съ такой полнотой и серьезностью, что сдѣлался по этой части настоящимъ спеціалистомъ. Одна изъ лучшихъ театральныхъ постановокъ послѣдняго времени обязана ему всѣмъ своимъ совершенствомъ и историческою вѣрностью: „Смерть Іоанна Грознаго“ графа А. Толстого поставлена на маріинской сценѣ по рисункамъ Шварца, и рисунки эти, изображающіе не только костюмы, но и цѣлыя личности, были полны такой характеристики, что ихъ стоило бы когда-нибудь издать.

Задумавъ, по призванію таланта своего, быть живописцемъ, въ самомъ дѣлѣ *историческимъ*, онъ къ этому приготавливался такъ, какъ до сихъ поръ еще никто у насъ, и отъ этого его сочиненія носятъ ту глубоко-историческую печать, которой нѣтъ ни у одного другого нашего живописца, хотя изъ числа этихъ послѣднихъ иные и превосходятъ его въ значительной степени талантомъ техническимъ, собственно-живописнымъ.

Въ 1864 году Академія дала Шварцу серебряную медаль за картину его „Іоаннъ Грозный у тѣла своего сына“: это была, по размѣрамъ, самая большая картина его масляными красками, и, въ то же время, что касается душевнаго выраженія и патетичности, едва ли не самая значительная и по содержанію. Письмо не отличалось блескомъ, но всего скорѣе относилось къ делирошевскому роду, наравнѣ съ „Княжной Таракановой“ Флавицкаго, появившейся на выставкѣ того же самаго года. Разница между этими двумя картинами—одной, имѣвшей такъ мало тогда успѣха и едва замѣченной, и другой, имѣвшей, напротивъ, успѣхъ самый огромный, заключалась, конечно, во многомъ. Во-первыхъ, въ томъ, что Шварцъ былъ тогда еще только художникъ начинающій, ученикъ, а Флавицкій—художникъ вполнѣ зрѣлый, достигшій уже высшей точки своего развитія, и, что касается собственно технической стороны дѣла, несравненно болѣе художникъ, чѣмъ Шварцъ. Во-вторыхъ, еще болѣе различія было между обоими художниками въ томъ, что, несмотря на всю, повидимому, столько реальную обстановку „Княжны Таракановой“, не смотря на этихъ мышей, лѣзущихъ вверхъ по тюремной подушкѣ, чтобы спастись отъ вливающейся волны, несмотря на разодранный матрасъ, несмотря на истертое и лопнувшее платье Таракановой и на множество столько же по нынѣшнему правдивыхъ подробностей, Флавицкій все-таки былъ идеалистъ, и, сколько бы мы ни отдавали справедливости правдѣ и глубокой патетичности его погибающей княжны Таракановой, все-таки голова героини на половину скопирована съ Ніобеиной дочери. Эту классическую замашку, быть можетъ не всѣ тогда сразу сознали, въ восторгѣ отъ живой и яркой талантливости художника, пришедшаго на смѣну устарѣлой фальши и шумихи Брюловской, а также и на смѣну слишкомъ долго тянувшейся малозначительности всѣхъ нашихъ картинъ; но, какъ бы ни было, ничего подобнаго не существовало уже у Шварца: его картина, на тысячу верстъ далекая отъ всякихъ воспоминаній школьныхъ и античныхъ, отъ Ніобей и Лаокооновъ, отъ новаго Рима и старой Греціи, ставила передъ глазами безотрадное отчаяніе раскаивающагося деспота, совершившаго, послѣ длиннаго ряда безнаказанныхъ преступленій, наконецъ, и та-

кое дѣло, отъ котораго его самого скрутило и подвело. Краски были въ картинѣ порядочно мутны и мало эффектны, но выраженіе главной фигуры глубоко, и въ самомъ дѣлѣ смертью и ужасомъ несло отъ этой картины. И многіе почувствовали тогда, что вотъ здѣсь, въ картинѣ этого молодого человѣка, еще довольно неумѣлаго, но одареннаго, вопреки нашимъ художественнымъ привычкамъ, сильною думающею головою и истинными историческими инстинктами,—вотъ здѣсь настоящей русской исторической живописи во-сто разъ болѣе, чѣмъ во всѣхъ тѣхъ сценахъ, осадахъ, дракахъ и коронаціяхъ, которыхъ у насъ было до тѣхъ поръ довольно. Не странное ли это дѣло, что вотъ, который это уже разъ у насъ человѣкъ, недоучившійся какъ слѣдуетъ техникѣ (какъ научились ей сотни посредственностей или бездарностей), но за то одаренный силою и правдою мысли и чувства, играетъ у насъ въ развитіи той или другой дѣятельности роль самую важную: я вовсе не хочу сравнивать здѣсь двухъ людей совершенно разнокалиберныхъ и съ цѣнностью очень различною, но напомню только, что и Ѳедотовъ былъ „недоучившійся диллетантъ".

Послѣ этой картины, Шварцъ не переставалъ до конца жизни писать масляными красками и совершенствоваться въ этомъ родѣ, такъ что въ 1865 году получилъ званіе академика за своего „Ратника земскаго ополченія XVI вѣка", гдѣ съ такимъ комизмомъ и добродушіемъ представленъ былъ (по Герберштейну) нашъ старинный военный человѣкъ, столько похожій на неповоротливаго риноцероса или на неуклюжаго сіамца, а въ 1868 году поставилъ на выставкѣ „Царскій поѣздъ по монастырямъ", картинку размѣровъ небольшихъ, но едва ли не лучшее произведеніе свое, за которое въ самомъ дѣлѣ онъ заслуживалъ бы профессорскаго чина. Но все-таки большинство произведеній Шварца исполнены не въ краскахъ, а перомъ, и вотъ именно изъ числа этихъ многочисленныхъ композицій, очень разнообразныхъ, но всего чаще группирующихся около двухъ вѣковъ, XVI и XVII, выбрано большинство рисунковъ, изданныхъ нынѣче въ свѣтъ.

Въ четырехъ тетрадяхъ, составляющихъ полное изданіе, заключается всего 20 рисунковъ, и между ними только 4 сняты фотографіей съ картинъ масляными красками, остальные 16 воспроизведены фотолитографіей съ рисунковъ перомъ.

Цѣлая тетрадь (5 рисунковъ) содержитъ иллюстрацію Лермонтовской сказки про купца Калашникова. Это едва ли не самая ранняя изъ извѣстныхъ теперь композицій Шварца, но уже и здѣсь, не смотря на слабость иныхъ между ними, наприм., „За прилавкомъ стоитъ купецъ Калашниковъ", и особенно „Гусляры у Рамадановскаго", встрѣчаются сцены, полныя всего таланта, силы и характерности этого художника. Намъ особенно важными кажутся: „Пиръ опричниковъ Іоанна Грознаго" и „Приговоръ Іоанна Грознаго надъ Калашниковымъ". Въ первой картинѣ дышетъ необыкновенно вѣрнымъ историческимъ колоритомъ вся палата съ оргіей, и особливо поразительна тутъ фигура Іоанна Грознаго, худенькаго дрянного старикашки въ византійскомъ нарядѣ; онъ хилъ, онъ сидитъ, словно мышь въ клѣткѣ, въ своемъ рѣзномъ креслѣ изъ слоновой кости, но онъ тутъ же и золъ, и грозенъ, и хотя кажется вотъ только-что стукнулъ большимъ своимъ жезломъ о полъ, но все-таки поворачивается съ такою любовью и лаской, къ какой только способно его черствое сердце, къ пригорюнившемуся тутъ на пиру фавориту, опричнику Кирибѣевичу. Въ другой картинѣ, тотъ же Іоаннъ Грозный, въ высокой мѣховой шапкѣ и шубѣ, положа нога на ногу, сидитъ среди площади на верху узорчатой эстрады, съ которой смотрѣлъ на кулачный бой опричника съ Калашниковымъ. Опричникъ уже мертвый, его убилъ оскорбленный мужъ, его уже тащутъ вонъ прислужники и стража; самъ побѣдитель, Калашниковъ, стоитъ на колѣняхъ и ждетъ съ наклоненною головою своей участи. Фигурка царя Іоанна надъ нимъ совсѣмъ маленькая, но какъ въ ней выразился весь характеръ тогдашняго владыки, полу-безумнаго азіата и холодно-звѣрскаго грамотѣя! Его поза, его жестъ, вся картина кругомъ, вмѣстѣ съ видомъ старой Москвы—все это истинная историческая картина.

Другая тетрадь нынѣшняго изданія занята иллюстраціями къ забытому теперь, но въ свое время знаменитому роману графа А. Толстого „Князь Серебряный". Здѣсь всего только 5 рисунковъ, но, сколько намъ извѣстно, въ тѣ времена заказано было Шварцу и исполнено имъ гораздо болѣе. Въ этой второй значительной работѣ своей, онъ опять-таки всего лучше и характернѣе изобразилъ личность Ивана Грознаго и его ближайшую, характернѣйшую обстановку—опричниковъ. Самою примѣчательною картиною въ этой тетради мы признаемъ „Шествіе Ивана Грознаго къ заутрени". Тутъ цѣлая толпа опричниковъ, съ дикими и отупѣлыми лицами; все это свирѣпое мужичье надѣло поверхъ дорогихъ кафтановъ монашескія мантіи и клобуки, изъ-подъ которыхъ еще зловѣщѣе глядятъ ихъ мрачные глаза и ихъ каторжницкія физіономіи; они идутъ парами съ большими свѣчами въ рукахъ; среди нихъ, Иванъ-царь, тоже переряженный монахомъ, передъ самымъ входомъ въ церковь упалъ на колѣни, будто не смѣетъ туда входить, духу не хватаетъ, и тутъ двое изъ черныхъ его прислужниковъ, среди дыма свѣчей и мрака палаты, наклонились къ своему повелителю, уговариваютъ его, поднимаютъ подъ руки. Позади его молодая улыбающаяся фигура фаворита-красавца царскаго, Басманова: на немъ тоже монашескій клобукъ, но въ ушахъ женскія серги. Онъ всѣхъ моложе тутъ, да, кажется, одинъ и похожъ на человѣка. Выраженіе на лицѣ Ивана—монашеское изнеможеніе, страхъ, суевѣріе, пустосвятство, и вмѣстѣ дикость, готовая опять сейчасъ же разразиться—опять-таки превосходны.

Изъ прочихъ сочиненій Шварца въ настоящемъ изданіи мы находимъ особенно примѣчательными четыре сюжета изъ XVII вѣка. Во-первыхъ, „Воеводу временъ царя Михаила Ѳеодоровича" (1865)—типъ въ высшей степени живой и характеристичный, смотря на который, удивляешься только, какъ подобныя

личности, хомякъ и кисель вмѣстѣ, могли справляться даже съ тѣми несчастными азіатами, противъ которыхъ имъ только и случалось пускать въ ходъ своихъ ломовыхъ коней и свои допотопные пудовые доспѣхи. Во-вторыхъ, намъ кажется очень характерною небольшая картина масляными красками: „Игра въ шахматы“ (1865). Это сидитъ у стола царь Алексѣй Михайловичъ и задумался надъ ходомъ, протянулъ надъ шашечницей руку; его партнеръ, который-то тогдашній боярин, сѣсть не смѣетъ, и долженъ играть съ царемъ стоя, но черезъ эту игру онъ сдѣлался уже близкимъ человѣкомъ, онъ уже можетъ позволять себѣ кое-какія вольности, онъ стоитъ довольно развязно, онъ смѣетъ запустить правую руку въ кафтанъ, надъ поясомъ, онъ смѣетъ распущенными пальцами лѣвой руки притрогиваться къ столу. Какъ все это вѣрно, какъ исторично! И какъ вѣренъ тоже добродушнѣйшій изъ владыкъ, „земскій царь“ Алексѣй Михайловичъ, отдыхающій вотъ тутъ, въ парадномъ креслѣ и въ шелковомъ кафтанѣ, въ послѣ-обѣденное время, около развалистой печки колымаги, отъ утреннихъ скучныхъ и тяжкихъ заботъ за мирными и многодумными шахматами!

Столько же превосходенъ и „Патріархъ Никонъ въ Новомъ Іерусалимѣ“ (1867). Эта небольшая картинка масляными красками тоже совершенно переноситъ зрителя въ XVII вѣкъ и въ эпоху царя Алексѣя Михайловича. Недавно еще всемогущій, теперь подпавшій царской немилости, патріархъ, осужденный проводить остатокъ дней въ захолустьѣ, грозный деспотъ, прохаживается по монастырскому саду, въ смиренной одеждѣ, съ длинною тростью въ рукѣ; какой-то монахъ, должно быть, любимецъ и довѣренное лицо, съ жаромъ что-то разсказываетъ, размахивая четками и вытянувъ впередъ оживленную, озабоченную голову. Никонъ идетъ тихими шагами подлѣ, и словно съ недовѣріемъ прислушивается къ этой жалобѣ на ихъ общихъ недруговъ, къ этимъ доводамъ; но смуглое, энергическое лицо его медленно поворачивается къ говорящему и изъ-подъ широкихъ полей соломенной шляпы, въ видѣ зонтика, начинаютъ сверкать глаза. Можетъ быть, проснулись въ груди властолюбивыя мечты, можетъ быть сравненіе настоящаго положенія съ тѣмъ, что было такъ еще недавно, волнуетъ и поднимаетъ грудь.

Но едва ли не лучше еще рисунокъ перомъ: „Голштинскіе послы Крузій и Бруслант въ посольскомъ приказѣ“. Эта самая композиція была написана масляными красками въ 1865 г. и находилась на всемірной парижской выставкѣ 1867 года, вмѣстѣ съ другой картиной Шварца (къ сожалѣнію, непопавшей въ настоящее изданіе): „Русскіе послы XVII вѣка при иностранномъ дворѣ“. Въ первой картинѣ, основаніемъ которой послужилъ разсказъ Олеарія, великолѣпно представленъ контрастъ Россіи и Европы XVII столѣтія. Что можетъ быть болѣе характерно и діаметрально противуположно, какъ эти двое европейцевъ, сидящіе по одну сторону, въ своихъ испанскихъ костюмахъ, въ кружевахъ, шпорахъ, съ шляпами о длинныхъ перьяхъ и со шпагами, и изъ нихъ одинъ, бѣлокурый, помоложе, ловкій и живой, старается что-то изложить и втолковать, наклонившись къ столу посольскаго приказа, а другой, черный, старшій и серьезный, откинувшійся на спинку дивана и внимательно разсматривающій, сложа руки, странныхъ московитскихъ дипломатовъ,—что можетъ быть противуположнѣе, чѣмъ эти двое, видимо образованные, выдресированные европейцы, и неотесанные, топорные, мужиковатые русскіе, засѣдающіе передъ ними, которые, несмотря на свою неотесанность и неуклюжесть, все-таки, можетъ быть, выторгуютъ у европейцевъ, проведутъ ихъ и поставятъ, въ концѣ-концовъ, все дѣло на своемъ. Оба русскіе дипломата, кажется, важнаго званія: на обоихъ дорогія пышныя одежды, золотые цѣпи, передъ однимъ лежитъ мѣховая шапка съ султанчикомъ и драгоцѣннымъ аграфомъ, татарская скуфейка покрываетъ ему голову; онъ, кажется, довольно дружелюбно разговариваетъ съ иностранцами; но другой, сидящій рядомъ, глядитъ на нихъ изподлобья, бычкомъ, онъ и вѣритъ-то имъ не хочетъ, онъ и подозрѣваетъ-то ихъ, и думаетъ, кажется, про себя: „Ахъ вы, негодные нехристи, и еще съ вами надобно толковать! Слава Богу, что по крайней мѣрѣ свои шляпищи-то стянули съ головъ—вѣдь тутъ у насъ въ палатѣ, по стѣнамъ, вонъ что росписано: Входъ въ Іерусалимъ, и святые угодники, и всяческая Божія благодать, а они что, и горюшки мало, сидятъ, развалившись, да несутъ свою басурманщину!“ Но тутъ же рядомъ у стола стоитъ „секретарь“, какъ есть невзрачный мужичонка въ зипунѣ съ кушакомъ, волоса въ скобочку, и самъ такъ кротко и невинно помакиваетъ перышко въ баклажку-чернильницу. А навѣрное всему тутъ дѣлу онъ голова, и отъ него выйдетъ потомъ все рѣшеніе и все кудрявое писанье. Въ каждой фигурѣ, въ каждой позѣ, головѣ, рукѣ, костюмѣ, сидитъ русская исторія, отовсюду такъ и выглядываетъ характерность.

Мы старались выставить на видъ значительныя стороны таланта и сочиненій Шварца, хорошо будетъ указать и на слабыя. Во-первыхъ, ему въ большинствѣ случаевъ не удаются моменты лирическіе. Такъ, напримѣръ, Ярославна (изъ „Слова о полку Игоревомъ“), сидящая на забралѣ терема и съ грустью глядящая вдаль, въ мечтѣ о плѣнномъ мужѣ, совершенно ничтожна по выраженію и только представляетъ хорошій этюдъ костюма; любовныя сцены опричника Кирибѣевича съ Аленой Дмитріевной и князя Серебрянаго съ боярыней Марфой—тоже рѣшительно плохи. Во-вторыхъ, Шварцу недоступно воспроизведеніе сценъ изъ болѣе древнихъ періодовъ русской исторіи (напримѣръ, та же „Ярославна“ и „Свиданіе Святослава съ Іоанномъ Цимисхіемъ“, которыя неудачны во всѣхъ отношеніяхъ), такъ что онъ всегда хорошъ только тамъ, гдѣ имѣетъ дѣло съ XVI и XVII вѣками, и преимущественно съ ихъ странными, нелѣпыми или отталкивающими сторонами. Это односторонность, и притомъ односторонность очень крупная, но все-таки она не можетъ служить къ осужденію Шварца: вѣдь онъ умеръ такъ рано, и конечно не высказалъ всего, къ чему былъ способенъ его

талантъ. А что отъ него можно было ожидать еще многаго, тому служитъ доказательствомъ непрекращавшееся до самаго послѣдняго времени его развитіе и совершенствованіе. И какъ его колоритъ становился постоянно все лучше и самостоятельнѣе, а рисунокъ тверже и характернѣе, такъ точно и сочиненіе. При этомъ, кажется, нельзя сомнѣваться, что останься онъ живъ и продолжай работать надъ самимъ собой, скоро мы увидѣли бы произведенія его, гораздо болѣе совершенныя и свободныя отъ разныхъ прежнихъ недостатковъ.

Надо замѣтить еще здѣсь, что Шварцъ одаренъ былъ въ примѣчательной степени чувствомъ русскаго пейзажа, и притомъ пейзажа, соединеннаго съ архитектурой старыхъ нашихъ временъ. Даль, въ „Ярославнѣ“, вся мѣстность съ зеленью и постройками въ „Свиданіи князя Серебрянаго съ боярыней Морозовой“ могутъ служить достаточными примѣрами, но рѣшительный chef d'oeuvre въ этомъ отношеніи—это послѣдняя картина Шварца масляными красками: „Царскій поѣздъ по монастырямъ“, бывшая на академической выставкѣ незадолго до смерти Шварца. Длинная вереница зимнихъ возковъ, обитыхъ мѣхомъ, тянется гуськомъ по занесенной снѣгомъ дорогѣ; одни ныряютъ въ бездонные ухабы, другіе выплываютъ оттуда, бичи верховыхъ вощиковъ щелкаютъ въ воздухѣ, понурыя взъерошенныя лошаденки смирно натягиваютъ свои постромки, выбиваясь изъ силъ головой и колѣнками; гдѣ-то мелькаетъ полузанесенное нищенское село, торчатъ деревья, словно обглоданныя—пейзажъ русскій, но окна возковъ крѣпко приперты, сидящіе внутри ничего не слышатъ, кромѣ щелканья бичей, понуканья и скрипа грузныхъ полозьевъ—вѣрно они спятъ или читаютъ молитвы: до слѣдующаго монастыря еще далеко. Эта картина, едва ли не самая удачная изъ всѣхъ написанныхъ Шварцемъ, собственно въ отношеніи техники писанія масляными красками, есть въ то же время одно изъ примѣчательнѣйшихъ его произведеній, какъ пейзажъ старинной русской мѣстности и какъ сцена старинной русской жизни.

Распространившись столько о Шварцѣ именно потому, что никто о немъ до сихъ поръ у насъ не писалъ, и что онъ давно уже заслуживаетъ, чтобы его узнали и оцѣнили по достоинству, мы кончимъ добрымъ совѣтомъ издателямъ. Ихъ изданіе дорого. Мы не можемъ винить ихъ, потому что, вѣроятно, они къ этому вынуждены были независящими отъ нихъ обстоятельствами; но полагаемъ, что не худо было бы имъ рѣшиться продавать отдѣльно каждый листъ ихъ изданія. Тогда всякій взялъ бы, что ему болѣе нравится и что доступнѣе по цѣнѣ, и навѣрное отъ этого не остались бы въ убыткѣ ни публика, ни издатели.

А потомъ еще, мы бы думали, что, кромѣ изданныхъ теперь рисунковъ, слѣдовало бы похлопотать объ изданіи (если не сейчасъ, то хоть современемъ) прочихъ примѣчательныхъ сочиненій Шварца. Такихъ художниковъ у насъ немного, значитъ стоитъ о его произведеніяхъ позаботиться до конца. Не намъ однимъ, а вѣроятно, и многимъ другимъ бывшимъ знакомымъ Шварца извѣстны многіе рисунки и картины его, разсѣянные по разнымъ рукамъ. Все бы это не мѣшало привести въ извѣстность и лучше издать. Только для дешевизны, конечно, слѣдовало бы дѣлать такія изданія въ меньшемъ форматѣ.

II.

(Рисунки Е. М. Бёмъ).

Отъ рисунковъ Шварца перейдемъ къ другому изданію, совершенно въ иномъ родѣ, но о которомъ, по нашему мнѣнію, слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ, Это: „Морозъ красный носъ, поэма Н. Некрасова, въ 6 картинахъ. Рисунки сочинила и рисовала на камнѣ Елизавета Бёмъ“. Г-жа Бёмъ принадлежитъ къ нарождающемуся у насъ поколѣнію женщинъ-художницъ, и не разъ появлялась съ честью на академическихъ выставкахъ. Не только нашимъ художницамъ, но и вообще нашимъ женщинамъ всего болѣе недостаетъ предпріимчивости, иниціативы всякого рода, и потому нельзя не встрѣчать безъ особенной симпатіи всякую попытку, клонящуюся къ тому, чтобы быть исключеніемъ изъ общаго правила. Во Франціи художницы являются на парижскія художественныя выставки не десятками, а сотнями; въ Пруссіи ихъ наросло уже столько, что онѣ образовали въ Берлинѣ отдѣльное общество женщинъ-художницъ, имѣющихъ свои курсы, свои преподаванія, свои выставки и свой художественный совѣтъ. У насъ, очень вѣроятно, все это будетъ тоже впослѣдствіи, но, покуда, немыслимо: еще мало у насъ женщинъ, помышляющихъ о томъ, чтобы заниматься чѣмъ-нибудь, кромѣ дѣлъ семейныхъ и житейскихъ мелочей. Даже тѣ изъ нихъ, которыя въ первые дѣвическіе годы думаютъ о чемъ-нибудь въ самомъ дѣлѣ серьезномъ, и отъ всей души принимаются за какую-нибудь почтенную дѣятельность, скоро бросаютъ ее, только стоитъ имъ выйти замужъ и попасть на надежные хлѣба, на мужнино содержаніе. Чего требовать отъ малочисленныхъ, неокрѣпшихъ художницъ нашихъ, когда у насъ не могло продержаться и пустить корни даже изданіе женскаго журнала. Почти всякая женская коллективность у насъ, покуда,—имѣетъ, и каждая отдѣльная личность, у кого есть мысль, даровитость, горячее стремленіе, энергія, обязана дѣйствовать въ одиночку, сама по себѣ. Эту-то одиночную энергію, эту-то смѣлую иниціативу, при слишкомъ малой поддержкѣ извнѣ, при тысячѣ посторонніхъ помѣхъ и самыхъ неблагопріятныхъ обстоятельствахъ, мы и цѣнимъ необыкновенно высоко при всякой новой встрѣчѣ, и желаемъ ей всевозможнаго успѣха. Поэтому, имѣя теперь предъ глазами такой женскій трудъ, для возможности осуществленія котораго потребно было множество любви къ дѣлу, долгое, трудное ученіе, борьба съ препятствіями, какихъ быть можетъ и половины не приходится преодолѣвать мужчинамъ, мы прежде всего радуемся самому факту появленія въ свѣтъ художественнаго труда г-жи Бёмъ.

Переходя затѣмъ къ самимъ 6-ти картинамъ ея, мы прямо скажемъ, что находимъ первыя три—неудовлетворительными. Такъ напр., въ первой зритель вовсе ненаходитъ той русской красавицы, про которую говорятъ подписанные внизу стихи Некрасова. Нѣтъ

тутъ ничего похожаго на ту женщину, что „пройдетъ—словно солнце освѣтитъ, посмотритъ—рублемъ подаритъ"; нѣтъ ни „красивой силы въ движеніяхъ", ни „походки и взгляда царицъ". Просто довольно плохая баба, съ ребятами тоже незавидными, идущая вдоль по картинѣ, около плетня. Все очень ординарно и безцвѣтно, и ничего тутъ нѣтъ, что приходилось бы подъ стать словамъ текста: „И по сердцу эта картина всѣмъ любящимъ русскій народъ!" Вторая картина, кажется, и того неудачнѣе: мертвый Проклъ, лежащій на скамьѣ, живая Дарья, сидящая на другой,—и сочинены, и нарисованы довольно-таки неладно; въ нихъ ничего не проявляется, кромѣ достаточной неумѣлости справляться со своимъ матеріаломъ. Въ третьей картинѣ неудачна искривленная фигура мужика съ пребольшущей головой, за то покрайней мѣрѣ недуренъ видъ занесеннаго снѣгомъ сельскаго кладбища, съ полусгнившими крестами и съ вороной, стучащей носомъ въ мерзлую землю.

Но вторая половина иллюстраціи г-жи Бёмъ свидѣтельствуетъ (до нѣкоторой степени) о даровитости. Несмотря на то, что сюжетъ „похоронъ Дарьина мужа" уже не разъ былъ затронутъ у насъ,—во-первыхъ, необыкновенно талантливо Перовымъ, а во-вторыхъ, не дурно г. Сверчковымъ,—все-таки можно съ интересомъ взглянуть и на композицію г-жи Бёмъ. Гробъ изъ выдолбленной круглой колоды, двое наивныхъ ребятишекъ, сидящихъ, ничего не понимая, по сторонамъ этой колоды, „скорбная пара", отецъ и мать, впереди савраска, плетущаяся по глубокому снѣгу—все это очень недурно, и расположено съ умѣньемъ и изяществомъ на общемъ уныломъ, пустынномъ фонѣ. Пятая картинка—смерть замерзающей въ лѣсу Дарьи—тоже удалась нашей художницѣ, перспектива лѣса картинна, Дарья—вѣрна по выраженію и позѣ. Но самою лучшею изо всего собранія намъ кажется послѣдняя, 6-я картина, представляющая Дарью, какъ она „отъ солнца рукой заслонясь", смотритъ вдаль, и оттуда ей виднѣются работающій мужъ „и изъ сноповъ улыбающіяся румяныя лица дѣтей". Въ этой картинѣ чувствуешь жаркій лѣтній день, фигура Дарьи изящна, поза ея взята прямо съ натуры, движеніе поднятой руки очень красиво и просто, костюмъ удачно схваченъ; одного жаль, что голова слишкомъ уже прямо сидитъ на шеѣ, и не наклонилась хоть капельку впередъ, разглядывая вдаль, да еще что слѣды ногъ не достаточно изучены съ натуры. Не будь этого, кажется фигурку Дарьи, какъ она тутъ создана, можно было бы вылѣпить—и вышло бы нѣчто очень красивое.

Изъ всего сказаннаго мы выводимъ заключеніе, что г жѣ Бёмъ (какъ, впрочемъ, всѣмъ нашимъ наличнымъ художницамъ) надо побольше и поприлежнѣе учиться, а дарованіе и наблюдательность у нея есть. Поэтому можно надѣяться, что если она не потеряетъ нынѣшней своей прекрасной иниціативы, то скоро произведетъ художественныя сочиненія въ самомъ дѣлѣ замѣчательныя въ ряду немногочисленныхъ, къ сожалѣнію, произведеній нашего женскаго художественнаго творчества.

Съ годъ тому назадъ мы давали отчетъ нашимъ читателямъ о продолженіи печатаемаго въ Парижѣ съ 1870 г. изданія московскаго Строгоновскаго училища рисованія, подъ названіемъ „Исторія русскаго орнамента", и говорили о томъ, что появленіе новыхъ выпусковъ этого изданія было замедлено послѣдними военными событіями во Франціи. Такъ какъ теперь все уже давно пришло тамъ въ порядокъ и мирная производительная дѣятельность давно уже снова понеслась въ Парижѣ, по прежнему, на всѣхъ парахъ, то и наше великолѣпное изданіе, „cette édition pour ces richards de Russes", опять начало быстро двигаться впередъ. Недавно вышелъ въ свѣтъ и полученъ въ Петербургѣ второй выпускъ, такъ что теперь цѣлая уже половина изданія готова, и, пожалуй, въ нынѣшнемъ или будущемъ году, оно дойдетъ до вожделѣннаго конца. А признаться, видя на парижской всемірной выставкѣ 1867 года великолѣпную коллекцію рисунковъ съ орнаментовъ русскихъ рукописей, составленную съ древнихъ подлинниковъ воспитанниками Строгоновской школы, мы никакъ не осмѣливались надѣяться, что она въ самомъ дѣлѣ когда-нибудь издастся и сдѣлается доступною каждому занимающемуся древнимъ русскимъ искусствомъ съ точки зрѣнія научной, художественной или промышленной. Вышло иначе, дѣло пошло самымъ счастливымъ образомъ въ ходъ, и мы видимъ осуществленіе изданія, которое дѣлаетъ намъ величайшую честь, и которымъ мы смѣло можемъ гордиться передъ остальною Европою: ни одно изданіе подобнаго же рода, выходящее въ Лондонѣ, Парижѣ, Мюнхенѣ, Вѣнѣ или Берлинѣ, не превосходитъ наше оригинальностью рисунковъ, необыкновеннымъ разнообразіемъ ихъ и роскошью исполненія, вмѣстѣ очень точнаго и блестящаго. Всѣ рисунки отпечатаны красками, часто съ золотомъ и серебромъ; одни изъ нихъ представляютъ заглавныя буквы, другіе—орнаменты и заставки русскіе, начиная съ XI вѣка и до конца XVI. Въ вышедшіе до сихъ поръ два выпуска (50 листовъ) вошли образчики, взятые изъ самыхъ примѣчательныхъ нашихъ рукописей: Остромирова евангелія, Святославова сборника, Мстиславова и Юрьевскаго евангелія, и множества другихъ евангелій, псалтырей, апостоловъ, синодиковъ, коричихъ и т. д. нашей публичной библіотеки, Румянцевскаго музея, ново-іерусалимской библіотеки, Чудова монастыря, Троицко-Сергіевской лавры, здѣшней Духовной Академіи и т. д. Къ образцамъ, взятымъ изъ русскихъ рукописей, присоединено также, для сравненія, нѣсколько примѣровъ изъ рукописей византійскихъ, начиная съ X-го вѣка. Исполненіе вездѣ одинаково художественно и превосходно, въ чемъ мы убѣдились, тщательно сравнивъ многіе важнѣйшіе обращики съ оригиналами Публичной Библіотеки или съ очень тщательными копіями, снятыми нами самими, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, съ рукописей Румянцовскаго музея. Одинъ только листъ, изъ всѣхъ нами провѣренныхъ, оказался неудовлетворителенъ: это листъ № 11, содержащій громадныя заглавныя буквы изъ Остромирова евангелія. Рисунокъ вѣренъ, какъ всегда, но краски—рѣзки, крикливы, грубы и неточны въ высшей степени, и ничуть не передаютъ тѣхъ деликатныхъ и въ высшей

степени гармоническихъ колоритныхъ сочетаній, какими отличались византійскіе миніатюристы-калиграфы XI вѣка. Къ счастью, этотъ примѣръ представляетъ почти единичное исключеніе.

Но на что мы жаловались по поводу обѣихъ частей перваго выпуска, на то жалуемся и теперь, такъ какъ распорядители ровно ничего не измѣнили въ своемъ, впрочемъ, превосходномъ изданіи. Во-первыхъ, на одномъ и томъ же листѣ бываютъ помѣщены буквы или орнаменты изъ двухъ и трехъ разныхъ, указанныхъ тутъ вообще, рукописей, и нигдѣ не сказано, которые именно рисунки изъ которой именно рукописи—догадывайся и понимай самъ какъ хочешь Такого непростительнаго промаха, порочащаго изданіе, конечно никогда не сдѣлаетъ за границей ни одинъ солидный издатель.

Во-вторыхъ, ровно цѣлую половину выпусковъ продолжаютъ наполнять детали, взятыя изъ древнихъ орнаментовъ и представленныя въ увеличенномъ видѣ. Какъ мы уже говорили въ прошломъ году, эти никому не нужныя „увеличенія“ дѣлалъ какой-то топорный, неуклюжій и совершенно лишенный вкуса рисовальщикъ, неимѣющій ни малѣйшаго понятія объ орнаментистикѣ, и только безжалостно уродующій самые изящные и элигантные мотивы. Нѣтъ такого художника и даже порядочнаго фабриканта, который согласился бы руководствоваться этими грубыми обрубками. На что они? Кто ихъ проситъ? А между тѣмъ, посмотрите, сколько на нихъ сорится денегъ. Ихъ должно быть всего 100 листовъ; значитъ, если печатается хоть 1,000 экземпляровъ изданія (мы не знаемъ навѣрное числа), брошены чисто въ печку деньги за изданіе 100,000 совершенно никуда негодныхъ листовъ. Денегъ гибель!

Но пусть бы ихъ сберегли, на сколько же подешевѣло бы тогда изданіе, на дороговизну котораго (при всемъ его значительномъ совершенствѣ) принуждены жаловаться многіе изъ тѣхъ, кто въ немъ истинно нуждается.

Мы не считаемъ возможнымъ кончить наши замѣтки объ изданіи русскихъ орнаментовъ безъ того, чтобы указать читателямъ на замѣтку, напечатанную недавно, въ № 126 „Московскихъ Вѣдомостей“ г. П. Миллеромъ, по поводу проекта художественно-промышленнаго музея для Москвы, нарисованнаго г. Шервудомъ. Мы не видали этого проекта, не знаемъ ровно ничего о художественныхъ дарованіяхъ г. Шервуда, и потому, не можемъ ничего сказать ни за, ни противъ его проекта. Но мы полагаемъ, что г. Миллеръ выказалъ значительное незнакомство свое съ русскимъ орнаментомъ, пустившись толковать о „пестротѣ“ красокъ, неприличной будто-бы національной русской архитектурѣ или національному русскому орнаменту. Конечно, если у г. Шервуда есть „излишество“ пестроты, то мы не станемъ ее защищать; но напрасно г. Миллеръ вообразилъ, будто при нынѣшней, по его словамъ, художественной разработкѣ русскаго орнамента, „пестрота должна быть если не совсѣмъ изгнана, то значительно ослаблена“, и напрасно онъ вздумалъ, что наша раскраска должна уступать въ чемъ-нибудь мавританской, на томъ будто бы основаніи, что „тамъ эффектъ заключается въ мозаикѣ“, а у насъ мозаики нѣтъ. Какъ извѣстно, дѣло тутъ состоитъ вовсе не въ мозаикѣ (которая въ мавританскомъ стилѣ играетъ важную роль, но никоимъ образомъ не единственную и не исключительную), а въ общемъ азіятскомъ направленіи къ сильной и яркой, и даже рѣзкой колоритности, которая, помимо всякихъ мозаикъ, играла, играетъ и должна играть преобладающую роль вездѣ тамъ, гдѣ потребуется представить образцы одного изъ стилей, идущихъ изъ источниковъ азіятскихъ, каковы, напримѣръ, стиль мавританскій и національно-русскій. Но, конечно, еще разъ повторяемъ, никакихъ излишествъ хвалить нечего, ихъ надо избѣгать: истинный художникъ всегда съумѣетъ соблюсти настоящую національность, какъ бы рѣзки ни были ея коренныя требованія, и согласитъ ихъ съ художественнымъ чувствомъ гармоніи.

И вотъ этому сильно можетъ помочь изученіе такого примѣчательнаго изданія, какъ „Исторія русскаго орнамента“: мы говоримъ, впрочемъ, про одни рисунки, потому что собственно въ нихъ и состоитъ все дѣло, самой же „исторіи“ въ текстѣ ровно никакой нѣтъ.

(„Спб. Вѣд.“ 2 и 7 іюня 1872 г., №№ 149 и 153).

Русская живопись и скульптура на Лондонской выставкѣ.

Какая перемѣна! Какое превращеніе! Десять лѣтъ тому назадъ, передъ началомъ всемірной выставки 1862 года, я съ досадой и негодованіемъ писалъ про ту жалкую „провизію“, которую наша академія художествъ посылала въ то время въ Лондонъ, послѣ окончанія выставки, я съ сожалѣніемъ разсказывалъ про то печальное впечатлѣніе, которое всякій выносилъ изъ русскаго отдѣленія, тощаго и мизернаго. Тогдашніе англійскіе критики вездѣ повторяли, что русское искусство не самостоятельно, ничтожно, все состоитъ изъ одного подражанія, а съ подражаніемъ далеко не уйдешь и вѣчно простоишь только „въ хвостѣ“ у другихъ. На парижской выставкѣ 1867 года понятія о насъ почти не измѣнились; въ Мюнхенѣ, въ 1869 году, насъ вовсе не было, едва только 3—4 плохія или посредственныя, да и то какъ-то случайно попавшія, картины и скульптуры угрюмо прятались по кое-какимъ угламъ, никѣмъ не замѣченныя. Въ прошломъ году Россіи вовсе не было въ Лондонѣ, точно кто-нибудь тщательно вы-

скребъ ее оттуда. И вдругъ, перемѣна декорацій, блестящее превращеніе, слава и торжество, громкія, неожиданныя! Послѣ долгихъ антрактовъ, лѣнивыхъ потягиваній и проволочекъ, русское искусство вдругъ *присутствуетъ* на всемірной выставкѣ, но какъ присутствуетъ! Всѣ его увидали, всѣ замѣтили, всѣ съ почтеніемъ поклонились ему, всѣ сказали въ одинъ голосъ, что оно *есть*, что оно значительно, и что впередъ приходится съ нимъ серьезно считаться: оно уже не дилеттантъ, не новичокъ, не какой-то „Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale" —а могучій левъ, наложившій сильную лапу на свое дѣло и смѣло озирающійся по сторонамъ.

Цѣлая толпа лондонскихъ журналовъ въ одинъ голосъ объявила, что русское искусство перещеголяло всѣ остальныя школы на нынѣшней выставкѣ, поразило и удивило всѣхъ, кто что-нибудь понимаетъ въ искусствѣ, и однимъ махомъ стало вдругъ необыкновенно высоко. Бывало ли когда-нибудь говорено и писано въ Европѣ что-нибудь подобное про Россію? Вѣдь это—еще въ первый разъ! Но если такъ, то всѣ нынѣшнія великолѣпные отзывы о русскомъ искусствѣ, что они такое, неужели общій комплотъ англійскихъ журналистовъ въ пользу насъ, благодѣтельная стачка, или дѣйствительная, сущая правда?

Еще недавно говорилъ мнѣ одинъ изъ самыхъ талантливыхъ нашихъ писателей, болѣе другихъ интересующійся художественными дѣлами [1]), что русское искусство, это что-то въ родѣ поля ранняго, начинающагося весной, когда всюду просыпается жизнь, все копошится и движется, и тысячи червячковъ и букашекъ карабкаются и начинаютъ выползать изъ земли. Вотъ все, что талантливый литераторъ успѣлъ открыть въ современномъ нашемъ искусствѣ. Но вѣдь за то онъ русскій, т.-е. человѣкъ по преимуществу близорукій на все, что только у насъ есть въ самомъ дѣлѣ самостоятельнаго и сильнаго. но вѣдь за то онъ ревностный поклонникъ Европы, даже и во всемъ томъ, что у ней есть залежалаго и повысохшаго. Вѣдь ему, какъ многимъ любезнымъ соотечественникамъ, нужно, чтобы напередъ пришли и посмотрѣли иностранцы и приложили свою пломбу.

Вотъ такую-то пломбу нынѣче и начинаютъ прикладывать англійскіе критики къ русской живописи и скульптурѣ. Они открываютъ новый для себя міръ, они думаютъ, что вотъ только сейчасъ, словно нарочно для которой-нибудь европейской выставки, наше искусство понатужилось и сдѣлало свое salto mortale. Чтожъ: пускай себѣ. Пусть воображаютъ что угодно, хотя бы долго даже не подозрѣвая, что наша школа сложилась довольно давно уже, что у ней немало есть примѣчательныхъ художниковъ и произведеній, вовсе не попавшихъ на выставки, и что на нынѣшній разъ пустилась въ Лондонъ лишь очень малая, и даже вовсе не главная часть всего того, чѣмъ мы теперь можемъ гордиться. Но, какъ бы ни было, поворотъ въ европейскомъ мнѣніи начинаетъ совершаться, прежніе предразсудки насчетъ нашего искусства поломаны, и это уже очень много. Посмотримъ же, что про насъ нынѣче говорятъ и пишутъ въ Лондонѣ.

„Athenaeum" сказалъ, что по части искусства, на нынѣшней всемірной выставкѣ „изъ всѣхъ государствъ всего лучше представлена Россія, а всего хуже—Бельгія"; что „русское искусство хотя и приходится сродни нѣмецкому болѣе, чѣмъ всякому другому, но оно менѣе схоластично, гораздо живѣе, разнообразнѣе, оригинальнѣе, подвижнѣе. Русское искусство любитъ держаться въ крайностяхъ, т.-е. оно всегда либо выше, либо ниже посредственности, и притомъ несравненно естественнѣе и менѣе осѣдлано условностями всякаго рода, чѣмъ нѣмецкое, которое педантично и тупо. Въ техническомъ отношеніи русскіе очевидно многимъ обязаны французскому такту и выработкѣ, но все-таки они рѣшительно ни одной школѣ не уступаютъ въ индивидуальности и могучести".

„Times", дѣлая общій обзоръ выставки, говоритъ, что русская зала съ художественными произведеніями явилась вообще „чѣмъ-то поразительнымъ".

„Standard" заявилъ, что „русское искусство (живопись и скульптура) многихъ поразитъ самымъ неожиданнымъ образомъ. Картины примѣчательно хороши, и такого сорта, что навѣрное привлекутъ общее вниманіе".

„Daily-Telegraph" въ одномъ нумерѣ высказалъ, что „не только по живописи, но и по другимъ искусствамъ, Россія выступила нынѣче съ такимъ могучимъ превосходствомъ, которое вынудитъ общее почтеніе и навѣрное доставитъ ему аплодисменты критики", а въ другомъ нумерѣ: „русскія картины и бронзовая скульптура получили побѣдную пальму надъ всѣми остальными европейскими конкуррентами".

Таковы *общіе* отзывы англійской печати. Представляя эти немногіе отрывки, мы можемъ заявить, что, по полученнымъ нами изъ Лондона свѣдѣніямъ, и большинство остальныхъ тамошнихъ газетъ отнеслось къ нашему искусству со столькимъ же почтеніемъ, симпатіей и удивленіемъ.

Теперь приведемъ отзывы англійской печати о замѣчательнѣйшихъ нашихъ произведеніяхъ, о каждомъ въ отдѣльности.

Какъ всѣ, заботившіеся объ участи русскаго искусства на всемірной выставкѣ, впередъ уже предвидѣли, такъ и случилось. Изъ посланныхъ картинъ всего болѣе впечатлѣнія произвели такія картины съ истинно русскими сюжетами и настроеніемъ, какъ картины Верещагина (ташкентскаго), Перова, Маковскаго (Константина), и т. д. Европѣ всего важнѣе и интереснѣе получать отъ насъ не академическія, правильныя и классическія произведенія, которыхъ довольно и у нихъ самихъ, которыя и имъ самимъ давнымъ-давно надоѣли до тошноты,—а то, что выражаетъ все, что у насъ есть своеобразнаго, оригинальнаго и свѣжаго, разумѣется, когда это будетъ не кое-какъ набросано, съ грѣхомъ пополамъ, а талантливо и сильно. Одна только странность поразитъ навѣрное каждаго читателя: несмотря на то, что насъ считаютъ на нынѣшней выставкѣ выше всѣхъ остальныхъ художественныхъ школъ, а все-таки у

[1]) И. С. Тургеневъ. *В. С.*

ныхъ критиковъ нѣтъ-нѣтъ, да вдругъ и является странное сравненіе нашихъ картинъ съ англійскими, забавное отыскиваніе какихъ-то небывалыхъ сходствъ. Что дѣлать—патріотизмъ! Душу надо отвести!

Англійскіе художественные критики прежде всего указываютъ нынѣче на выставкѣ на маленькія ташкентскія картинки Верещагина (которыя у насъ на академической выставкѣ обратили на себя вниманіе, къ сожалѣнію, лишь людей съ истинно образованнымъ вкусомъ и пониманіемъ). На нынѣшней лондонской выставкѣ", говоритъ Daily-Telegraph", „есть двѣ картины съ потрясающимъ содержаніемъ, великаго художника Верещагина, русскаго Жерома: онѣ малы размѣрами, но оставляютъ далеко за собой всѣ ужасы „арабской казни" Реньо. Онѣ происходятъ изъ частной коллекціи русскаго Императора, и если талантливое и могучее воспроизведеніе природы должно считаться искусствомъ, то онѣ въ высшей степени художественны. Одна изъ нихъ называется „передъ побѣдой". Сначала не сватываешь, почему дано такое названіе: тутъ просто представлено два комическидикихъ татарина, тщательно и методически занятыхъ уродованіемъ тѣлъ убитыхъ ими русскихъ солдатовъ. Одно обезглавленное тѣло лежитъ невдалекѣ на полѣ, другое валяется въ углу на переднемъ планѣ, а отрубленную голову приподнимаетъ въ рукѣ одинъ изъ татаръ, пока другой протягиваетъ готовый мѣшокъ, чтобы туда ее бросить. Во второй картинѣ навалена груда татарскихъ тѣлъ, и у одного изъ нихъ голова страшно обезображена огнестрѣльными ранами; тутъ же рядомъ стоитъ русскій солдатъ, въ бѣлой шинели, испятнанной кровью, и преспокойно закуриваетъ свою трубочку, а цѣлая группа стрѣляющихъ солдатъ занимается своимъ дѣломъ шагахъ въ 12 или 20 отъ него. Все это происходитъ подъ стѣнами крѣпости, которую палитъ горячее солнце. Ничто не можетъ превзойти ужасающую правду обѣихъ этихъ картинокъ. Когда вы ихъ видѣли, вы значитъ видѣли то, что медицинскіе журналы и профессоры зовутъ „отрубленной головой", вы видѣли смерть въ ея самомъ кровавомъ проявленіи. У г. Верещагина есть еще картина, менѣе болѣзненная, но не менѣе страшная: это „опіумоѣды". Невозможно сомнѣваться въ томъ, что эта сцена срисована съ живой натуры. Повидимому, у русскаго искусства есть наклонность къ страшному. Къ числу произведеній этого рода принадлежитъ батальная картина, болѣе обыкновеннаго энергичная; она представляетъ взятіе Гуниба, послѣдняго убѣжища Шамиля. Авторъ ея—Грузинскій, художникъ, хорошо извѣстный вездѣ, кромѣ Англіи, даже въ Америкѣ. Мы не смѣемъ надѣяться на то, чтобы мирныя и сельскія сцены привлекли столько же вниманія, какъ и сцены убійствъ, всегда столько интересныя для большинства людей; но, указывая на картину г. Брюлова, представляющую жатву, и названную „Отдыхъ", мы, по крайней мѣрѣ, надѣемся, что она привлечетъ симпатію многихъ любителей искусства и, навѣрное уже, всѣхъ любителей природы. Г. Брюловъ, комиссаръ художественнаго отдѣла русской выставки,—авторъ этого здороваго ландшафта, изумительно смахивающаго на что-то англійское по сюжету и по выполненію. Надо попристальнѣе разсмотрѣть костюмы, для того чтобы убѣдиться, что это, напримѣръ, не сцена изъ графства Кентъ. У насъ здѣсь передъ глазами превосходное художественное произведеніе: не ландшафтъ съ фигурами, да и не фигуры съ ландшафтомъ вмѣсто фона, но и то и другое одинаково вѣрное и естественное. Никогда сонъ не былъ представленъ съ большей вѣрностью, чѣмъ у старухи, лежащей лицомъ на рукѣ. И молодые, и старые, всѣ въ этой превосходной картинѣ представлены съ одинакой граціей и непритворной типичностью, и въ каждомъ колосѣ ржи присутствуетъ самая поэтическая и дѣйствительная реальность. Г. Перову принадлежитъ картина, заслуживающая. въ извѣстныхъ отношеніяхъ, еще несравненно болѣе похвалъ. Тутъ представленъ всего только крѣпкій старикъ-птицеловъ со своимъ внучкомъ. Старикъ лежитъ животомъ на землѣ, и устремивъ озабоченный взглядъ впередъ, подсвистываетъ птицъ; лицо мальчугана полно ожиданія и хлопотливости. Нашъ живописецъ Уэбстеръ—одинъ изъ тѣхъ немногихъ, чье имя приходитъ на память, глядя на картину г. Перова: въ ней столько же англійскаго, какъ въ жатвѣ г. Брюлова. Есть тутъ тоже превосходный портретъ, во весь ростъ, князя Горчакова; но мы не можемъ покинуть ландшафтовъ безъ того, чтобы указать на русскую способность придавать живописную прелесть даже запустѣлости. Трудно представить себѣ болѣе неблагодарную задачу, чѣмъ высохшее русло рѣки—лѣтомъ, и оттепель зимой. И, несмотря, однакоже, на это, обѣ эти сцены изображены у русскихъ такъ, что прельщаютъ каждаго: послѣдняя столько оригинальная тема была выбрана и выполнена г. Васильевымъ съ такой своеобразностью, что наврядъ ли кто не признаетъ тутъ присутствія самаго высокаго таланта. Русскіе живописцы выказываютъ не только широкій и смѣлый выборъ сюжета, но еще и стремленіе увеличить техническія средства живописнаго представленія". Далѣе критика „Daily Telegraph" упоминаетъ вскользь о картинѣ профессора Верещагина (В. П.) „Илья Муромецъ" и о русской акварели, обѣщая говорить о нихъ въ слѣдующей статьѣ (которой мы еще не получили), и продолжаетъ: „Что касается бронзовыхъ статуэтокъ знаменитаго Либериха, то достаточно будетъ сказать, что его произведенія, бывшія на лондонской выставкѣ 1862 года и отличавшіяся миніатюрнымъ совершенствомъ лѣпки въ родѣ Мейсоньё, превзойдены нынѣче и количествомъ, и размѣрами, и выработкой, и разнообразіемъ".

„Times" точно также обращаетъ главное вниманіе на ташкентскія картинки Верещагина, и говоритъ, что онѣ написаны „великолѣпно", и что хотя содержаніе ихъ отвратительно, но всякій останавливается у нихъ и долго не можетъ отойти. Послѣ того, обозрѣватель отзывается съ похвалой объ „Оттепели" г. Васильева, и „Возвращеніи съ ярмарки" г. Корзухина.

„Athenaeum" отзывается о русскихъ картинахъ слѣдующимъ образомъ: „Г. Дюкеръ представилъ капитальную картину „Русло рѣки"—изящный и по-

разительный ландшафтъ. „Кавказскій видъ", г. Лагоріо—ущелье съ снѣжными вершинами сзади и вьющейся дорогой, очень хорошъ и производитъ впечатлѣніе. „Илья Муромецъ съ Соловьемъ Разбойникомъ" г. Верещагина, напоминаетъ многія превосходнѣйшія качества нашего художника Маклайза; но техника болѣе широкая, рисунокъ и композиція болѣе простые, чѣмъ у этого послѣдняго; фигуры, почти въ натуральную величину, нарисованы прекрасно, но только немного наклонны къ пошловатости. Баронъ Клодтъ прислалъ „Русскія крестины", картину, обличающую силу и оригинальное мастерство, правда не очень возвышеннаго свойства, но все-таки примѣчательныя. „Масляница" г. Маковскаго, огромная картина, богатая характерами и наблюдательностью: эти качества сильно вызываютъ вниманіе зрителя, и награждаютъ его тщательный обзоръ множествомъ эпизодовъ и комическихъ деталей. Эта картина написана скорѣе смѣло, чѣмъ учено. „Взятіе Гуниба" г. Грузинскаго представляетъ скорѣе рѣзню, чѣмъ сраженіе, но очень недурно въ своемъ родѣ и полно интересныхъ подробностей. „Послѣ побѣды" г. Верещагина—возмутительное изображеніе возмутительнаго сюжета: группа побѣжденныхъ татаръ, разстрѣлянныхъ за возмущеніе, у подножія крѣпости. Кучу мертвыхъ тѣлъ, лежащихъ тутъ, какъ они упали послѣ разстрѣливанія, сторожитъ часовой, котораго бѣлая одежда вся испятнана кровью: онъ смотритъ мясникомъ и закуриваетъ трубочку, ухмыляясь не хуже какого-нибудь каранба. Не смотря на отталкивающее свойство сюжета и его слишкомъ реальнаго воспроизведенія, эта картина доказываетъ рѣдкую силу таланта: къ сожалѣнію, талантъ употребленъ здѣсь въ зло, и не въ состояніи заглушить ужасъ, производимый такимъ исполненіемъ низкой темы. Чтобы изгладить наше отвращеніе къ такимъ сюжетамъ, необходимо соединеніе, въ одно и тоже время, и высшаго таланта такого художника, какъ Жеромъ и такого стиля исполненія, какъ стиль г. Верещагина. Жеромъ не всегда былъ удаченъ въ своихъ картинахъ: но хотя онъ писалъ иной разъ крови и мертвыхъ тѣлъ не меньше, чѣмъ мы видимъ здѣсь на картинѣ, все-таки цивилизація оказывала на него свое вліяніе и врожденный тактъ руководилъ имъ, такъ что онъ никогда не рѣшался изобразить что-нибудь въ родѣ курящаго солдата г. Верещагина. Затѣмъ этотъ послѣдній употребляетъ свое мастерство на [illegible] отвратительную тему въ своей картинѣ „Ташкентцы [illegible]" г. изумительно-характерное произведеніе. Мы [illegible] имѣть въ своемъ владѣніи ни [illegible] ни другой картины г. Верещагина: его [illegible] вѣроятно знаетъ такія вещи, какъ порывъ между ними и [illegible] талантъ художника несомнѣненъ, все равно симпатиченъ онъ намъ, или нѣтъ. „Оттепель" г. Васильева—отличный ландшафтъ".

Высказавъ [illegible] похвалы этому русскому художественному отдѣленію, „Standard" продолжаетъ: „Одна изъ русскихъ картинъ выказываетъ талантъ, родственный нашему Фрипу. Она представляетъ народный праздникъ въ Петербургѣ на площади передъ зимнимъ дворцомъ (г. Маковскаго). Вся сцена полна оживленія, безчисленныхъ фигуръ, и въ то же время всюду кишатъ отдѣльные эпизоды, изъ которыхъ каждый разсказываетъ свою особенную исторію. Морозный день и отблескъ краснова таго солнечнаго свѣта переданы чрезвычайно эффектно. Въ общей сложности это превосходная картина, и притомъ такая, которая знакомитъ насъ съ Россіей. Потомъ есть тутъ великолѣпный видъ Чернаго моря въ Крыму (г. Айвазовскаго), съ русскимъ фрегатомъ, преслѣдующимъ пирата. Чудесный цвѣтъ воды, съ ея нѣжной прозрачностью, старается убѣдить насъ, что и въ самомъ дѣлѣ такіе очаровательные эффекты возможны на Черномъ морѣ. Лунная ночь на крымскомъ берегу прекрасно представлена тѣмъ же авторомъ. Оттепель въ концѣ русской зимы передана другимъ живописцемъ (г. Васильевымъ) на переднемъ планѣ съ необыкновенною реальностью, и противувѣсомъ ей служитъ прелестный свѣтъ, скользящій вдали по полямъ. Въ противуположность этому полузимнему ландшафту есть тутъ на выставкѣ также и полное солнечнаго свѣта живо въ средней Россіи. Одни жнутъ рожь въ полѣ, а другіе отдыхаютъ отъ работы жаркимъ полднемъ подъ свѣжей копной соломы, сквозь которую живописно пробираются солнечные лучи. Эпизодъ изъ Варѳоломеевской рѣзни далъ сюжетъ прекрасной картинѣ (г. Гуна). „Монахи въ столовой" (г. Риццони)—картина, замѣчательная по необыкновенно тщательной отдѣлкѣ. Многія другія картины превосходны по выполненію. Художественнымъ курьезомъ является картина, писанная на шершавомъ холстѣ, такъ что производитъ впечатлѣніе тканаго ковра (г. Верещагина). Сюжетъ взятъ изъ русской народной пѣсни и переданъ остроумно. Между остальными картинами мы отличимъ: портретъ во весь ростъ князя Горчакова, „Послѣднюю встрѣчу съ Шамилемъ", „Бухарскихъ солдатъ, отрѣзавшихъ голову русскому солдату", „Группу опіумоѣдовъ", реалистично-отвратительныхъ, „Сухое русло рѣки", тщательно выполненное, и много другихъ картинъ.

Довольно значительное количество интересныхъ бронзовыхъ скульптуръ является также въ числѣ художественныхъ произведеній, присланныхъ Россіею. „Иванъ Грозный" изображенъ почти въ натуральную величину: онъ сидитъ въ царскомъ креслѣ или на тронѣ, вѣрно скопированномъ съ оригинала, изъ слоновой кости, со всѣми его странными рисунками и рѣзьбой. Гнѣвъ тирана угрюмо побится на его рукѣ [illegible], и весь видъ его замѣчательно выразителенъ—глубокая дума жестокаго переполнила у него съ [illegible] царскимъ [illegible]. У него на колѣняхъ книга и четки, и такимъ образомъ мы должны вспомнить, что, при всей кровожадности, Иванъ IV былъ двигателемъ просвѣщенія и ввелъ книгопечатаніе въ своемъ государствѣ [1]. Предъ нимъ представленъ остроконеч-

[1] Если англійскій [illegible] объяснялъ остроконечный [illegible] на столѣ у царя Ивана, то въ самомъ началѣ [illegible] было русскимъ составителямъ англійскаго каталога не сказать въ текстѣ,

ный жезлъ, которымъ царь пригвоздилъ однажды къ землѣ ногу дерзкаго боярина. Это драгоцѣнное художественное произведеніе было сдѣлано въ прошломъ году г. Антокольскимъ. Между мелкими бронзами находится конная статуя императора Николая, оригиналъ которой воздвигнутъ въ Петербургѣ, а также модель другаго проекта той же статуи (г. Пименова). Здѣсь императоръ представленъ съ непокрытой головой и лошадь стоитъ на мѣстѣ. Въ томъ проектѣ, который теперь исполненъ, голова императора покрыта каской, а лошадь скачетъ, поднявшись на заднихъ ногахъ, хотя и не образуетъ такого смѣлаго угла, какъ въ знаменитой статуѣ Петра Великаго (Фальконета). Тщательно выполненная группа (г. Либериха) представляетъ смерть графа Ржевускаго, вождя польскихъ гусаровъ въ XVII вѣкѣ. Самъ художникъ былъ гусарскимъ полковникомъ, но вышелъ въ отставку для того, чтобы заняться тѣмъ дѣломъ, гдѣ онъ представилъ столько превосходныхъ образчиковъ. Кучка деревьевъ образуетъ фонъ настоящей группы, и нѣсколько польскихъ гусаровъ окружаютъ умирающаго Ржевускаго. У одного изъ польскихъ всадниковъ за плечами крылья, какъ ихъ носили въ то время, какъ бы для изображенія „летучей“ кавалеріи. Военные костюмы переданы съ самою мелочною вѣрностью, и все исполненіе необыкновенно деликатно. Другая статуэтка того же художника „Черкесъ верхомъ“ выполнена необыкновенно смѣло. Лошадь несется во весь опоръ и всѣ четыре ноги ея на воздухѣ, держится же она посредствомъ деревца, поставленнаго тутъ же рядомъ. Сверхъ того, въ числѣ бронзовыхъ статуэтокъ не мало медвѣдей, сибирскихъ оленей; послѣдніе очень легки и изящны и оставляютъ на снѣгу слѣды своихъ копытъ, мча по льду и снѣгу крестьянскія санки... Сверхъ того, на выставкѣ есть также коллекція лошадиныхъ статуэтокъ (барона П. К. Клодта), очень хорошихъ; въ числѣ ихъ—тощая, изголодалая кобыла, которая пришлась бы какъ разъ впору Донъ-Кихоту“.

Но не одними только собственно-художественными произведеніями отличилась Россія на нынѣшней лондонской выставкѣ. Англійскіе критики съ величайшею похвалой отзываются также и о нѣкоторыхъ ремесленныхъ нашихъ производствахъ. „Daily-Telegraph“ очень хвалитъ „Отче нашъ“ на 356 языкахъ, выставленный типографіей Академіи Наукъ, образцы шрифтовъ г. Лемана и изданные въ заведеніи г. Ильина рисунки замѣчательныхъ предметовъ царскосельскаго арсенала. „По какой части не отличалась Россія“, восклицаетъ „Daily-Telegraph“, „въ сотрудничествѣ съ цѣлями Кенсингтонскаго музея? Нельзя не завидовать тому чувству патріотической гордости, съ которымъ русскіе комиссары выставки, гг. Тимирязевъ и Брюловъ, спокойно устраивали всѣ предметы своихъ отдѣловъ, когда день за днемъ разросталась все болѣе и болѣе ихъ выставка... Русскія галантерейныя издѣлія, прибывшія уже послѣ открытія выставки, представили цѣлый рядъ самыхъ художественныхъ и оригинальныхъ уборовъ изъ брилліантовъ и другихъ драгоцѣнныхъ камней, какіе только можно себѣ представить. Иныя вѣтки, составленныя изъ листьевъ и цвѣтовъ, подражаютъ природѣ съ такою необыкновенною деликатностью и гармоніею, что приходится предположить, что петербургскіе брилліантщики—настоящіе живописцы и ботаники, и смѣло могутъ соперничать въ мастерствѣ съ лучшими парижскими брилліантщиками. Одна райская птичка, которой тѣльцо составлено изъ радужной восточной жемчужины, а крылья изъ алмазиковъ дрожатъ, и хвостикъ, тоже изъ брилліантовъ, сіяетъ среди перышекъ изъ золотой проволоки — истинное торжество ювелирнаго искусства. „Standard“, въ свою очередь, говоритъ, что хотя Россія почему-то не прислала нынѣче на выставку своихъ издѣлій съ черню, которыя со времени лондонской выставки 1862 года производятъ фуроръ въ Европѣ и обратились въ предметъ очень доходной торговли, но за то она прислала нѣсколько отличныхъ образцовъ своей серебряной и бронзовой работы.

Не истинныя ли чудеса всѣ эти похвалы намъ со стороны иностранцевъ, не очень-то наклонныхъ замѣчать наши совершенства! Или, и въ самомъ дѣлѣ, мы понемножку все двигались да двигались, такъ что нашимъ далекимъ и близкимъ сосѣдямъ волей-неволей приходится сказать себѣ: „Нечего дѣлать! станемъ хвалить этихъ русскихъ: вѣдь если мы промолчимъ, пожалуй, наконецъ, и камни закричатъ!“

Пора, пора было.

(„*Спб. Вѣд.*“ *25 іюля 1872, № 201*).

Еще о нашихъ картинахъ и скульптурахъ на лондонской выставкѣ.

Намъ присланы изъ Лондона новыя еще статьи о художественномъ русскомъ отдѣлѣ на всемірной выставкѣ нынѣшняго года. Одна изъ нихъ, напечатанная въ „Saturday Review“, отъ 10-го августа (нов. ст.), есть самый пространный изъ всѣхъ отзывовъ, напечатанныхъ до сихъ поръ о нашемъ художествѣ. Мы его передадимъ вполнѣ; но такъ какъ, несмотря на признаніе нашей „первоклассности“ на выставкѣ, тутъ все-таки высказаны и нѣкоторые курьозны, то мы въ концѣ сдѣлаемъ изъ нихъ общій выводъ и сгруппируемъ ихъ вмѣстѣ для нашихъ читателей.

Удѣливъ отзыву о всѣхъ прочихъ европейскихъ школахъ едва лишь нѣсколько строкъ, по крайней

что тутъ не о просвѣщеніи идетъ рѣчь, а о спискѣ убіенныхъ царемъ.

второстепенности ихъ произведеній на нынѣшней выставкѣ, англійскій критикъ говоритъ про русскую слѣдующее: „Только два раза было выслано въ западную Европу такое же значительное количество русскихъ картинъ, какъ нынѣче. Въ Лондонѣ, въ 1862, и въ Парижѣ, 1867, композиціи были болѣе обширныхъ размѣровъ и съ бо́льшею національною значительностью. Но тотъ разрядъ произведеній, которымъ Россія до сихъ по́ръ мало обращала на себя вниманія—ландшафты, домашнія сцѣны и вообще *жанръ*, почти впервые появляются передъ глазами тѣхъ англичанъ, которые сами не путешествовали.

„Мы можемъ начать съ новинки по части матеріала—это картина, писанная на воску по крупнозернистому холсту; ткань проглядываетъ сквозь красочную накладку, и, такимъ образомъ, все вмѣстѣ выходитъ очень похоже на фрескъ или мозаику. Можно было-бы возразить, что эффектъ тумановъ и тусклъ: матеріалъ очевидно плохо поддается тонкостямъ свѣта и краски. Но вина тутъ столько же въ художникѣ, какъ и въ художествѣ. Мы видѣли въ Парижѣ и въ Мюнхенѣ, а также и у насъ (мистеръ Эрмитаджъ въ Университетской залѣ), болѣе удачные образцы возобновленія стараго процесса писанья на воску. Впрочемъ, вся вообще картина является прекраснымъ образчикомъ могучаго натуралистическаго стиля, наложившаго свою печать на европейскій сѣверъ. Народная русская сказка объ „Ильѣ Муромцѣ и Соловьѣ Разбойникѣ“, дала на нынѣшній разъ г. Верещагину случай выразить живое дѣйствіе и характеры; въ исполненіи присутствуетъ та ширина и стремительная прямота, которая одинаково принадлежитъ русской и скандинавской школѣ.

„Исторія русской школы доведена до самаго послѣдняго времени. Люди старшаго поколѣнія, современники (конечно, нисколько имъ не уступающіе) англійскихъ живописцевъ первой половины настоящаго столѣтія, каковы, напримѣръ, Карлъ Брюловъ, Оедоръ Бруни, Александръ Ивановъ, поддерживающіе въ Петербургѣ (Эрмитажъ) и въ Москвѣ значеніе Россіи относительно высокаго искусства, естественнымъ образомъ отсутствуютъ нынѣче въ Кенсингтонѣ на выставкѣ. Но дѣйствующіе и до сихъ по́ръ художники, пользующіеся большою извѣстностью, каковы знаменитые пейзажисты гг. Айвазовскій, Боголюбовъ и Лагоріо, и пользующіеся не меньшею репутаціею гг. Перовъ, Маковскій и баронъ М. П. Клодтъ, убѣждаютъ въ томъ, что Россія ни чуть не отстаетъ отъ другихъ народовъ въ изученіи жизни и натуры. Было бы слишкомъ долго разсказывать отдѣльныя біографіи каждаго изъ наиболѣе выдающихся петербургскихъ живописцевъ: какъ они мальчиками прибѣжали издалека, иной разъ съ финляндскихъ береговъ, иной разъ отъ Уральскихъ горъ, изъ Крыма, или съ Каспійскаго моря, а не то изъ отдаленнѣйшихъ сибирскихъ краевъ; какъ, пришпориваемые талантомъ и жаждой славы, или же соблазненные могучимъ покровительствомъ, юноши, полные широкихъ задатковъ, шли въ Академію Художествъ на берега Невы; какъ изъ учениковъ они дѣлались пенсіонерами, какъ ихъ потомъ посылали на казенный счетъ за границу, для продолженія художественнаго воспитанія, въ Парижѣ, Дюссельдорфѣ, Мюнхенѣ или Римѣ, и какъ, наконецъ, самые успѣшные, возвратившись въ Петербургъ, дѣлались профессорами той самой Академіи, куда однажды поступили неизвѣстными учениками, и получили отъ церкви и государства національныя порученія. Система воспитанія, столь обдуманно организованная и щедро поддерживаемая, можетъ служить объясненіемъ тѣхъ поразительныхъ художественныхъ произведеній, какія встрѣчаетъ въ Петербургѣ путешественникъ—произведеній, наименьшая и отрывочная частица которыхъ отъ времени до времени попадаетъ въ Парижъ и Лондонъ.

„Коль скоро мы находимся въ присутствіи русскаго искусства, тотчасъ же выплываетъ на сцену споръ объ оригинальности. Такъ, напримѣръ, можно сомнѣваться въ томъ, могла ли бы вообще произойти на свѣтъ лихая батальная картина: „Взятіе Гуниба“, г. Грузинскаго, если бы не было великихъ баталь-ныхъ живописцевъ въ Парижѣ и Мюнхенѣ. Но хотя русскіе живописцы, быть можетъ, многимъ обязаны Орасу Вернѣ, Белланжѣ, Протѣ, Адану, но все-таки они привнесли въ картины войны храбрый духъ и могучую кисть. Многіе изъ наиболѣе извѣстныхъ русскихъ батальныхъ живописцевъ сами сражались съ мечомъ въ рукѣ. Въ русскомъ искусствѣ рѣдко отсутствуетъ мужественность и энергія. Эти петербургскія картины переносятъ зрителя въ отдаленные края, къ расамъ, широко отодвинутымъ отъ изгороди цивилизаціи. Возьмите, напримѣръ, „ташкентскихъ опіумѣдовъ“, В. В. Верещагина: тутъ представлены татары, народъ, проживающій въ вѣчной безурядицѣ и несчастіи; обратите вниманіе на ихъ физіономіи, на ихъ удрученныя фигуры, одѣтыя въ лохмотья; посмотрите, какъ они сидятъ скорчившись на полу, въ одуреніи или полудремотѣ, въ мечтаніи или изступленіи, пока дурманъ заволакиваетъ имъ разсудокъ, или пробѣгаетъ по нервамъ то мукой, то наслажденіемъ. Сцена эта тѣмъ ужаснѣе, что она безъ всякихъ прикрасъ вѣрна; рисунокъ аккуратенъ, исполненіе твердо, кисть смѣла и бойка. Этотъ художникъ, подобно Жерому объѣдающійся ужасами, воспроизводитъ также возмутительную сцену: „Послѣ побѣды“; убитые валяются въ крови за крѣпостью, а солдатикъ, тутъ же стоящій, закуриваетъ свою трубочку. Такая черствая брютальность—чисто парижская. Съ такимъ же мастерствомъ тотъ же самый живописецъ представляетъ еще слѣдующую сцену: истекающую кровью голову, отрубленную отъ бездыханнаго тѣла, держитъ, словно Медузину голову, московитскій солдатъ, расхваставшійся и торжествующій.

„Мы замѣтили въ Петербургѣ человѣкъ 20, или болѣе, живописцевъ, посвятившихъ себя домашнимъ или сельскимъ сценамъ, однимъ словомъ жанру. Но, вообще говоря, стили и сюжеты, менѣе строго разграничены въ Россіи, чѣмъ въ тѣхъ странахъ, гдѣ искусство водворилось уже давно и прочно. Такъ, напримѣръ, въ Петербургѣ мы находимъ, что одинъ и тотъ же человѣкъ занимается и исторической живописью, и портретами, и жанромъ. Иногда художникъ бываетъ принужденъ къ такому разнообразію нуж-

дой. Что русскіе обладаютъ сильными натуралистическими способностями, ясно видно даже и въ томъ небольшомъ собраніи картинъ, которое здѣсь у насъ передъ глазами. Возьмите, напримѣръ, „Римскаго нищаго“ г. Чистякова. Какъ не похожа эта грубовато-написанная фигура, со своими тупыми и матовыми красками — на красивыя модели, которыми пробавляются съ такою любовію наши западные художники! Это представленіе итальянскаго нищенства равняется въ благородствѣ съ „Изгнаннымъ лордомъ“ Рейнольдса. Сверхъ того мы припоминаемъ слова нашего писателя Фьюзли, что даже и нищій, написанный рукою Микель-Анджело, носитъ печать грандіозности. Эта русская школа обладаетъ уже родословною, тянущеюся болѣе столѣтія. Въ настоящее время мы стоимъ уже среди людей втораго или третьяго поколѣнія. Такъ, напримѣръ, г. Брюловъ, представившій картину очень характеристичную по силѣ и ширинѣ „Отдыхъ на сѣнокосѣ“, принадлежитъ къ семейству Карла Брюлова, заслужившаго европейскую репутацію „Послѣднимъ днемъ Помпеи“. Опять-таки г. Перовъ, выставившій „Птицелова“, конечно, приходится сродни г. Василью Перову, художнику родомъ изъ Сибири, составившему себѣ имя въ Парижѣ сценкою навсегда незабвенной „Сельскіе похороны“. По большей части, однако же, у русскихъ живописцевъ не хватаетъ художественнаго выполненія; имъ недостаетъ деликатности и тонкости въ концепціи и исполненіи; короче сказать, они проявляютъ темный еще эстетическій смыслъ. Таковъ былъ бы довольно справедливый приговоръ также и объ одномъ изъ наиболѣе примѣчательныхъ произведеній русской школы: „Масляница на Адмиралтейской площади, въ Петербургѣ“, г. Маковскаго,—картинѣ очень прославленной и воспроизведенной въ петербургской „Иллюстраціи“. Эта загроможденная композиція стоила двухгодичнаго тяжкаго труда; художникъ награжденъ суммою въ 1,200 ф. стерл.,—что считается въ Петербургѣ недурною цѣной. Русскимъ художникамъ, за немногими исключеніями, платятъ бѣдно; до сихъ поръ они работали, отъ крайней нужды, только для домашняго сбыта. Такимъ образомъ эта картина, хотя поразительно смѣлая, навряд ли продалась бы въ Англіи за высокую цѣну; колоритъ мутенъ, исполненіе нѣсколько неумѣлое, фигуры и эпизоды не очень-то утонченные. И все-таки, по части узнаванія исторіи, по части реализма, вѣрности климата, костюма и физіономіи, нѣтъ произведенія болѣе поразительнаго во всѣхъ галлереяхъ международной выставки. И, въ самомъ дѣлѣ, картина эта отъ начала и до конца истинно-русская, и именно по этой причинѣ лежитъ за предѣлами западнаго искусства и западныхъ симпатій.

„Русскіе ландшафты заслуживаютъ болѣе мѣста, чѣмъ мы можемъ отвести имъ. Здѣсь есть блестящія сцены знаменитаго Айвазовскаго, иногда называемаго русскимъ Тёрнеромъ. Впрочемъ, „Видъ на южномъ берегу Крыма“ и другіе подобные же этюды — если только ихъ можно назвать этюдами—неопредѣленны словно какія-то видѣнія, безтѣлесны словно тѣни; живописецъ никогда не снисходилъ до подробностей, онъ высоко паритъ надъ буквальною правдой. Но у картинъ, или лучше сказать, сценъ Айвазовскаго, есть одна красота, довольно рѣдкая у русской школы—колоритъ ихъ прелестенъ. Мы впервые познакомились съ этимъ своеобразнымъ талантомъ въ петербургскомъ Эрмитажѣ, гдѣ совершенно нелѣпое чудище: „Сотвореніе міра“, считается въ числѣ чудесъ искусства. Призраки (phantoms) моря, неба, облаковъ, воздушныхъ паровъ, написанные этимъ художникомъ, многочисленны во дворцахъ; употребленный трудъ—ничтоженъ, вытребованная цѣна—громадна. Само собою разумѣется, художникъ накопилъ большое состояніе; онъ комфортабельно живетъ въ томъ самомъ краѣ, который любитъ изображать; воображеніе у него восточное: романтичное, горячечное; его гнѣздо свито въ саду Россіи, Крыму. Имперія не остается позади другихъ старшихъ націй по части пейзажнаго искусства; мы всегда можемъ быть увѣрены, что гдѣ только нужна подражательность, тамъ московиты всегда выйдутъ совершенствомъ. Ландшафты, написанные гг. Лагоріо, Дюкеромъ, Васильевымъ и Боголюбовымъ, не принадлежатъ дѣтской порѣ искусства. Но зрѣлость стиля въ ландшафтѣ, равно какъ и въ живописи фигуръ, преимущественно обязана своимъ происхожденіемъ иностранному изученію. Русское искусство расширяетъ наше знаніе физической географіи вѣрными копіями съ дѣйствительныхъ мѣстностей, наприм. видами, снятыми на Кавказѣ. Какъ мы уже сказали, русскіе живописцы передовые піонеры; у нихъ есть много, чего поразсказать, чему научить; они видятъ около себя территорію съ безграничнымъ протяженіемъ; у нихъ дѣло идетъ съ полу-варварствомъ, полу-цивилизаціей, въ высшей степени живописными, и такимъ-то образомъ у нихъ впереди такое будущее, которое не можетъ не расшириться вмѣстѣ съ неразвитыми еще средствами ихъ государства“.

Что касается до скульптуры, то „Saturday Review“ указываетъ сначала на совершенное ничтожество англійскихъ, итальянскихъ и другихъ статуй: „На выставку прислано, говоритъ онъ, огромное количество скульптуръ отъ всѣхъ почти націй: но тутъ нѣтъ ровно ничего новаго, и всѣ онѣ незначительны по художественному достоинству“. Вслѣдъ затѣмъ, англійскій журналъ продолжаетъ: „Въ противоположность итальянской скульптурѣ, выказывающей школу Кановы въ полномъ упадкѣ и дряхлости, являются могучія русскія бронзы, отводящія Россіи почетное мѣсто въ ряду художественно-производительныхъ націй. Рѣшительно самая примѣчательная статуя нынѣшняго года, это фигура въ настоящую величину „Иванъ Грозный“ — г. Марка Антокольскаго. Характеръ царя, убившаго собственнаго сына въ припадкѣ бѣшенства, изображенъ здѣсь съ самою рѣшительною силой; въ рукахъ видишь такую жилистую хватку, какъ въ когтяхъ у звѣря; глазъ смотритъ хищно, словно у орла; голова осѣнена мрачною задумчивостью и мыслью о кровавой расправѣ. Вся манера чисто сѣверная“. Но, само собою разумѣется, высказавъ столько хорошаго о русскомъ художникѣ, надо было чѣмъ-нибудь и смягчить это непріятное для европейскаго уха впечатлѣніе. Вслѣдствіе этого, англійскій писатель тотчасъ же находитъ у г. Анто-

кольскаго небывалыя сходства съ западной Европой и утѣшительныя, столько же небывалыя, несовершенства. „Стиль г. Антокольскаго походитъ на стиль шведскаго скульптора Молина, въ его группѣ „Борцы", выставленной въ 1862 году на всемірной лондонской выставкѣ и стоящей теперь въ Стокгольмѣ, передъ Академіей Художествъ. Моделировка у г. Антокольскаго эскизна, а въ драпировкахъ у него не достаетъ опредѣлительности, недостатокъ, происходящій, вѣроятно у этого скульптора оттого, что онъ прежде все больше работалъ изъ дерева и слоновой кости, въ размѣрахъ меньше натуры. Г. Антокольскій родился въ 1841 году, и получилъ свое художественное образованіе въ петербургской Академіи Художествъ. Г. Николай Либерихъ, членъ той же Академіи, извѣстенъ маленькими бронзами животныхъ, охоты и т. д. Этотъ художникъ всегда казался намъ слишкомъ плодовитымъ для того, чтобы можно ему было совершенствоваться; но одна изъ его группъ, находящихся въ Кенсингтонскомъ музеѣ, „Умирающій олень" превосходна по подробностямъ и лѣпкѣ; работа нѣжная, твердая и правдивая. „Ѣзда на оленяхъ", сюжетъ очень привлекательный. Менѣе удачна группа „Смерть графа Ржевусскаго", такъ какъ эта задача выходила за предѣлы способностей художника. Другой скульпторъ изъ бронзы—это баронъ П. Клодтъ, бывшій профессоръ Академіи и авторъ очень извѣстныхъ бронзовыхъ группъ въ Петербургѣ. Этотъ трудолюбивый художникъ представленъ на выставкѣ цѣлыми 16-ю пьесами, въ числѣ которыхъ отличается модель монумента императора Николая I. Подобно Либериху и вообще всѣмъ русскимъ живописцамъ-жанристамъ, достигшимъ извѣстности, баронъ П. Клодтъ пошелъ по натуралистическому направленію; поэтому, находящіеся теперь въ Лондонѣ обращики отличаются индивидуальнымъ характеромъ, буквальною правдой, но безъ особеннаго искусства въ исполненіи. „Этюдъ съ кобылы и жеребенка" и другія группы прямо лѣплены съ натуры; работа рѣзкая и угловатая. Любопытно было бы сравнить это реалистическое и, сравнительно говоря, новое направленіе, съ золотыми и серебряными издѣліями, а также съ воспроизведеніями старыхъ образцовъ. Россія въ теченіе многихъ столѣтій славилась серебряныхъ и золотыхъ дѣлъ мастерами, а заимствованные ею стили идутъ отъ византійскаго до финскаго и скандинавскаго, отъ итальянскаго классицизма до современнаго натурализма. Къ сожалѣнію, мы не нашли нынѣче на выставкѣ обращиковъ воспроизведенія финнскихъ золотыхъ вещей, справедливо отнесенныхъ къ числу самыхъ художественныхъ произведеній петербургской выставки 1870 года".

Пробѣгая эти строки, мы сначала отмѣчаемъ нѣкоторое перевираньe фактовъ, безъ котораго, какъ извѣстно, не можетъ обойтись ни одна иностранная статья, когда рѣчь зайдетъ о чемъ бы то ни было нашемъ, русскомъ; такъ наприм. татары, звѣрски любующіеся на отрубленныя русскія головы, превратились въ „московскихъ солдатъ", разсматривающихъ что-то въ родѣ Медузиной головы, и тутъ же разчванившихся и торжествующихъ; г. Перовъ, авторъ „Птицелова", причтенъ къ родянѣ г. Перова, автора „Похоронъ"—тогда какъ это все одинъ и тотъ же нашъ знаменитый Перовъ, и т. д. Потомъ, нашихъ художниковъ и въ „Saturday Review", точь въ точь какъ во всѣхъ другихъ англійскихъ газетахъ, непремѣнно пріурочиваютъ къ художникамъ то англійской, то французской, то даже шведской школы! И въ самомъ дѣлѣ, какъ это вдругъ пустить гулять по свѣту новыхъ выскочекъ такъ прюсто, безъ дядьки, безъ батожка? Все лучше, для порядка, къ кому-нибудь да ихъ пристроить.

Однакоже, какъ бы тамъ ни было, несмотря на всѣ самыя достовѣрныя „сходства", авторъ и этого журнала, подобно остальнымъ своимъ товарищамъ, принужденъ признаться, что у насъ есть что-то свое, ни на кого другаго непохожее, сильно отличающее насъ отъ всего западнаго, и потому не совсѣмъ-то приходящееся по сиаку западному рту. Такъ какже послѣ этого? И очень похожи мы на западъ, и совершенно не похожи на него! Вотъ и поди тутъ, разбери этихъ господъ!

Однако, въ самомъ дѣлѣ, какъ посмотришь на нихъ, они прекурьозные. Вдругъ объявляютъ, въ видѣ упрека намъ и осаживанья (вы дескать все-таки не очень-то зазнавайтесь, какъ мы васъ ни подхваливаемъ), что такая или сякая отличная русская картина не могла бы существовать, не будь раньше на свѣтѣ подобныхъ же картинъ въ Парижѣ, Мюнхенѣ, или гдѣ-нибудь еще. Вотъ забавно! Да чтожъ тутъ новаго для насъ? Не то что разные англійскіе Рейнольдсы и Гейнсборо, которыми они величаются у себя дома, но и Микель-Анджелы, Рафаэли, Рембрандты, Мурильи и кто еще угодно, никогда бы не написали такой и другой своей картины, еслибы раньше ихъ не сдѣлалъ чего-то своего тотъ или этотъ художникъ. Какая новость, что никогда никто не сваливался готовый съ неба, и что у всякаго дѣла, если былъ когда-нибудь свой хвостъ, то раньше того была тоже и своя голова. Удивительная новость! И какъ она идетъ спеціально къ однимъ только русскимъ живописцамъ!

Англійскій писатель удостоилъ насъ признанія „передовыми піонерами" въ чемъ-то, а также заявленія, что Европа скоро принуждена будетъ покупать наши картины. Но, разумѣется, если пришлось уже сдѣлать такое горестное признаніе, то надо же его немножко чѣмъ-нибудь и позатушевать. И вотъ такимъ-то образомъ намъ объявлено, что мы все-таки полуцивилизованные и полуварвары, что у насъ нѣтъ деликатности, а только сила, и—что все хуже—мы выбираемъ все только варварскіе, канибальскіе сюжеты. Ну, да, еще бы: русскій грубый, неотесанный реализмъ не хочетъ знать двоедушія между существующимъ фактомъ и художественнымъ изображеніемъ; въ своей ничуть не галантерейной мужиковатости онъ такъ и ляпаетъ на холстѣ то, что у него передъ глазами происходитъ. Но развѣ это годится, развѣ это позволительно въ порядочно-дрессированномъ обществѣ!

Съ почтеніемъ слушаемъ и постараемся въ точности исполнить.

(*„Спб. Вѣд." 24 авг. 1872 г., № 231*).

Нѣмецкіе критики о русскомъ художествѣ на вѣнской выставкѣ.

Прежде чѣмъ сообщить читателямъ о художественной сторонѣ вѣнской всемірной выставки, и въ особенности о русскомъ художественномъ ея отдѣлѣ, будетъ кстати представить обращики оцѣнки нашего искусства иностранцами, какъ въ нашу пользу, такъ и противъ насъ. Изъ напечатанныхъ въ прошломъ году въ „Спб. Вѣдом." отзывовъ англійскихъ газетъ о русскихъ картинахъ и статуяхъ, бывшихъ тогда на лондонской выставкѣ, читатели видѣли, что англійскіе критики почти единогласно отвели нашему искусству весьма высокое мѣсто въ ряду прочихъ, и отозвались о нашихъ художникахъ такъ, какъ никогда еще не отзывались иностранцы. Нѣмецкіе критики на нынѣшній разъ тоже съ величайшимъ сочувствіемъ отнеслись къ русскимъ художественнымъ произведеніямъ, и, подобно англичанамъ, въ иныхъ отношеніяхъ ставятъ ихъ даже выше остальныхъ на цѣлой всемірной выставкѣ. Само собой разумѣется, нѣмецкіе критики не могли обойтись безъ того, чтобы иное понять навыворотъ, другое истолковать какъ-то странно по своему; но тѣмъ не менѣе для насъ очень интересны ихъ мнѣнія. Поэтому я и приведу главнѣйшія между ними, какъ тѣ, которыя говорятъ въ нашу пользу, такъ и тѣ, которыя ратуютъ противъ насъ.

Вѣнская „Presse" въ статьѣ подъ заглавіемъ „Современная русская живопись и скульптура на выставкѣ" (3-го августа) говоритъ: „Нельзя отказать современной русской живописи и скульптурѣ въ извѣстномъ отпечаткѣ національной своеобразности, которая высказывается какъ собственно въ самомъ искусствѣ, такъ и въ художественной промышленности, вездѣ, гдѣ выполняемые художникомъ идеи и мотивы взяты изъ области русской исторіи или ежедневной жизни русскаго народа. Наоборотъ, тѣ русскія художественныя произведенія, мотивы которыхъ заимствованы изъ миѳологіи, исторіи и народной жизни другихъ націй, не представляютъ уже болѣе самостоятельнаго національнаго характера и заключаютъ гораздо менѣе художественнаго достоинства, хотя и между ними можно встрѣтить отдѣльныя, безспорно прекрасныя художественныя вещи. У входа въ порталъ южнаго павильона мы замѣчаемъ три прекрасныя мозаики, назначенныя для Исаакіевскаго собора. Потомъ тутъ же, среди многихъ другихъ (нерусскихъ) скульптурныхъ произведеній, мы видимъ бронзовую статую царя Ивана Васильевича Грознаго, которая должна быть признана однимъ изъ капитальнѣйшихъ созданій русской скульптуры. Антокольскій, художникъ съ именемъ до сихъ поръ еще мало извѣстнымъ, былъ ея творцомъ, и лѣтомъ 1870 г. вылѣпилъ изъ глины, въ петербургской Академіи Художествъ, модель фигуры Грознаго: ее тогда видѣли немногіе, но впослѣдствіи онъ отлилъ ее въ Италіи изъ бронзы [1]). У царя Ивана IV-го была натура въ высшей степени эксцентричная, суевѣрная и ханжеская, не лишенная въ то же время извѣстной поэзіи и остраго ума: обладая всѣмъ этимъ, онъ, не взирая на самыя мирныя политическія обстоятельства, казнилъ тысячи своихъ подданныхъ. Мы припоминаемъ основныя черты этого безчеловѣчнаго, звѣрскаго характера для того, чтобы показать, въ чемъ состоитъ существенный мотивъ произведенія Антокольскаго. Художникъ представилъ царя въ послѣдніе годы его жизни, какъ онъ, похудѣлый, сидитъ въ креслѣ, съ книгой на правомъ колѣнѣ, съ четками въ лѣвой рукѣ: онъ углубленъ въ мысли, быть можетъ надумывается о новыхъ жертвахъ своей свирѣпости. Мысль художника, во всѣхъ подробностяхъ, начиная отъ зловѣщихъ чертъ лица и до похудѣлаго, костляваго склада тѣла, одежды и окружающихъ царя житейскихъ предметовъ, выполнена съ величайшимъ мастерствомъ, и будетъ вполнѣ понята тѣмъ, кто имѣлъ случай подробно изучить русскую исторію, и въ особенности исторію Ивана Грознаго. Входя въ самую художественную залу (Kunsthalle), мы находимъ тамъ еще нѣсколько интересныхъ русскихъ скульптуръ; изъ ихъ числа мы укажемъ только на мраморныя группы Чижова: „Крестьянинъ въ бѣдѣ" и „У колодца", и Каменскаго: „Первый шагъ"; потомъ на собраніе маленькихъ бронзовыхъ произведеній (Лансерѣ), по большей части имѣющихъ русскій характеръ и относящихся къ русской народной жизни. Обращаясь къ картинамъ, мы находимъ и тутъ не мало мотивовъ, заимствованныхъ изъ русской народной жизни и исторіи. Но часто встрѣчаются также пейзажи, морскіе и сухопутные, и историческія картины, по сюжетъ иностранные; мы укажемъ, въ этомъ числѣ, напримѣръ, на извѣстные пейзажи Айвазовскаго (итальянскіе берега, по большей части картины въ своемъ родѣ единственныя, по красотѣ своеобразнаго колорита), для того чтобы доказать, что русская живопись вовсе не исключительно односторонняя. Здѣсь мы обратимъ еще вниманіе на „Гимнъ пиѳагорейцевъ" Бронникова, „Канунъ Варѳоломеевской ночи" Гуна, картину очень характерную, и двѣ картины Герсона: „Кейстутъ и Витольдъ въ плѣну у Ягеллы", и „Король Собіесскій, сажающій деревья въ Виллановѣ". Интересны нѣкоторые мотивы, заимствованные изъ русской исторіи, напримѣръ: „Императоръ Петръ I и царевичъ Алексѣй", Гѐ, далѣе „Авангардная стычка у Карстулы", Коцебу, и нѣкоторыя другія вещи. „Масляница", К. Маковскаго, предста-

[1]) Это невѣрно. Статуя г. Антокольскаго отлита въ Петербургѣ, въ мастерскихъ англійскаго магазина.

вляетъ въ характерныхъ чертахъ оживленное движеніе и народныя забавы на площади передъ Зимнимъ дворцомъ, въ Петербургѣ. Не менѣе хороши его „Деревенскія похороны“ и „Семейные портреты“, представляющіе въ одной картинѣ, его собственное семейство. Прямо изъ жизни выхвачены „Привалъ охотниковъ„ и „Рыболовъ“, Перова: въ первой изъ этихъ картинъ представленъ охотникъ, страстно разсказывающій товарищамъ свои охотничьи похожденія, а въ послѣдней, полный глубочайшаго увлеченія рыболовъ. Въ числѣ картинъ, идущихъ въ самую глубь русской народной жизни, заслуживаютъ упоминанія: „Возвращеніе съ рынка“, Корзухина, „Выходъ изъ церкви“, Морозова, „Охотникъ до соловьевъ“, Влад. Маковскаго, и его же „Пріемная у доктора“; въ этой картинѣ посѣтители ждутъ докторскаго выхода, и въ это время русскій священникъ разговариваетъ съ барыней, страдающей зубною болью, и подаетъ ей совѣты. Превосходно (ausgezeichnet gut) выполнены „Бурлаки на Волгѣ“, Рѣпина: здѣсь типы мужиковъ, прославившихся своею грубостью и худымъ поведеніемъ, худо одѣтыхъ и справляющихъ передъ нашими глазами свою работу, а также поволжская мѣстность, переданы съ величайшимъ совершенствомъ. Замѣчательны также нѣкоторыя картины изъ финляндской народной жизни, какъ-то „Святотатство“, Янсена, и „Трефовый тузъ въ аландской каютѣ“, его же. Разные изящные ландшафты, портреты, историческіе эпизоды, церковные мотивы и т. д. заслуживаютъ серьознаго разсмотрѣнія, и самымъ благопріятнымъ образомъ свидѣтельствуютъ о развитіи и процвѣтаніи современнаго искусства въ Россіи. Въ заключеніе взглянемъ еще на картины Бруни, исключительно религіознаго содержанія; всего интереснѣе между ними „Поклоненіе царю царей“, Святой Духъ“, „Борьба добрыхъ духовъ со злыми“, и нѣкоторыя другія“.

Авторъ этой статьи неизвѣстенъ; онъ подписался только буквою X. Но за то авторъ слѣдующей статьи, которую я сейчасъ представлю читателямъ, не только очень извѣстенъ, но пользуется въ Германіи величайшею репутаціей, и даже считается у своихъ соотечественниковъ лучшимъ ихъ художественнымъ критиковъ. Это нѣкто Фридрихъ Пехтъ, бывшій баденскій живописецъ, картины котораго были выставлены не дальше, какъ на послѣдней парижской выставкѣ 1867 г. (онъ принадлежалъ къ такъ-называемому „историческому жанру“). Потому ли, что Пехтъ убѣдился въ слишкомъ замѣтной недостаточности своего художественнаго творчества, или, быть можетъ, его болѣе прельстили лавры критика и всеобщее одобреніе, только онъ отложилъ въ сторону палитру и кисти, и посвятилъ себя исключительно писательству. Лучшія нѣмецкія газеты на перебой одна передъ другими стараются добыть на свои столбцы его статьи, такъ что, напримѣръ, о вѣнской всемірной выставкѣ онъ долженъ былъ писать и въ „Аугсбургской Всеобщей Газетѣ“, и въ приложеніи вѣнской „Neue Freie Presse“, выходящемъ подъ заглавіемъ: „Internationale Weltausstellungs-Zeitung“. Недавно онъ собралъ всѣ статьи свои, помѣщенныя, начиная съ мая мѣсяца, въ „Аугсбургской Газетѣ“, и напечаталъ ихъ отдѣльной книгой, подъ заглавіемъ: „Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873“ (Искусство и художественная промышленность на вѣнской всемірной выставкѣ 1873 года). Книга эта имѣла большой успѣхъ, и я слышалъ, что скоро должно уже выйти ея второе изданіе. Меня спросятъ, чему обязана она такимъ успѣхомъ, въ самомъ ли дѣлѣ Пехтъ такой превосходный критикъ, какимъ его считаютъ? На послѣднее я отвѣчу: и да, и нѣтъ. При нынѣшнемъ замѣтномъ безлюдьи на художественную критику, Пехтъ принадлежитъ къ числу лучшихъ нѣмецкихъ писателей по части новаго художества; быть можетъ, онъ даже лучшій между всѣми своими нѣмецкими сотоварищами; но это еще не значитъ, чтобы онъ былъ въ самомъ дѣлѣ хорошій критикъ. У него есть знаніе, нѣкоторый вкусъ, онъ пишетъ легко и пріятно, иногда способенъ замѣчать истинныя достоинства и недостатки живописцевъ и скульпторовъ—но именно только иногда. Самое отчаянное нѣмецкое доктринерство, классицизмъ, и, что всего хуже, неизлечимѣйшій квасной патріотизмъ поминутно застилаютъ ему глаза какой-то непроницаемой пеленой, и тутъ съ нимъ уже невозможно бываетъ согласиться въ чемъ бы то ни было, не только на одну половину или четверть, но даже хотя бы только на одну десятую, въ его приговорахъ. Уже и въ прежнихъ своихъ статьяхъ и книгахъ, онъ обыкновенно проповѣдывалъ, на всѣ лады, о неизмѣримомъ превосходствѣ Германіи и нѣмцевъ надъ всѣми остальными странами и народами, но только онъ все еще признавался, что Германія не до всего покуда дошла; теперь, послѣ побѣдъ надъ французами въ 1870 году, Пехтъ сталъ увѣрять, что пришла, наконецъ, великая минута, и что все, чего Германіи и германскому искусству еще не доставало, уже теперь есть. И вотъ цѣлая книга, въ 300 съ чѣмъ-то страницъ, посвящена щекотанью нѣмецкаго самолюбія, восхваленію нѣмецкихъ способностей и добродѣтелей, нѣмецкаго величія, нѣмецкой чистѣйшей нравственности, нѣмецкаго общественнаго современнаго состоянія, и каждой самомалѣйшей черточки, начерченной рукою нѣмецкаго художника.

Перехожу къ передачѣ мнѣній Пехта о русскихъ художественныхъ произведеніяхъ въ Вѣнѣ. Само собою разумѣется, что при вышеуказанной своей надменности, онъ не можетъ вообще смотрѣть на все русское иначе, какъ съ величайшимъ высокомѣріемъ, съ приправой шуточекъ довольно неуклюжаго свойства. Тѣмъ любопытнѣе тѣ вѣскія похвалы, которыя въ иныхъ случаяхъ онъ принужденъ нами высказать.

„Точно также, какъ и итальянцы“, говоритъ Пехтъ, „русскіе выиграли гораздо менѣе выставили, чѣмъ въ 1867 году въ Парижѣ. Такъ какъ они почти всѣ воспитывались въ чужихъ краяхъ, да даже впродолженіе большей части своей жизни создаютъ тамъ свои произведенія, то понятно, что, собственно говоря, вовсе не можетъ быть и рѣчи о національномъ русскомъ искусствѣ. Во всякомъ случаѣ, 80-ти-милліонное государство представляетъ въ

этомъ отношеніи гораздо менѣе, чѣмъ 2-милліонная Голландія. Сверхъ того каждому затруднено изслѣдованіе тѣмъ, что имена почти всѣхъ живописцевъ написаны русскими буквами, какъ и мадъяръ, съ ихъ маніей ставить повсюду все только мадъярскія надписи; между тѣмъ, какъ извѣстно, огромное большинство причастно тому непростительному грѣху, что не понимаетъ ни по-мадъярски, ни по-русски, и вовсе не желаетъ учиться ни тому, ни другому языку [1]). Тѣмъ не менѣе, все-таки интересно посредствомъ русской живописи по крайней мѣрѣ хоть познакомиться хорошенько со страной и народомъ этого огромнаго государства. Что только есть самаго значительнаго по этой части, представлено въ картинѣ Рѣпина „Бурлаки на Волгѣ“. Вотъ-то ватага! Безспорно, эти люди стоятъ гораздо ближе насъ къ натурѣ; къ бородатому семейству дядюшки Гориллы! Сильныя, дикія дѣтины, съ широкою грудью и необъятнымъ количествомъ волосъ на головѣ, какъ посмотришь на нихъ, такъ тотчасъ и поймешь, что тсканье барокъ немножко поменѣе будетъ благопріятно для развитія интеллигенціи, чѣмъ для пищеваренія. Изъ среды самаго знойнаго солнечнаго блеска, распростертаго надъ громадною водною ширью и дрожащаго въ голубомъ воздухѣ, возникаютъ они, словно шайка какихъ-то черныхъ дьяволовъ, или, пожалуй, стадо медвѣдей, и только одинъ между всѣми ими, молоденькій паренекъ, еще немножко похожъ на человѣка. Но ко всему этому надо прибавить, что написаны они и нарисованы—превосходно, и я думаю, что въ цѣломъ художественномъ отдѣленіи всей выставки нѣтъ другой столь солнечной картины“.

Описавъ затѣмъ очень подробно картину г. Коцебу „Авангардная стычка при Карстулѣ въ 1809 году“, Пехтъ очень хвалитъ ее и говоритъ: „За исключеніемъ Шлейха, у насъ нѣтъ въ Мюнхенѣ ни одного художника, военныя картины котораго были бы до того естественны и въ такой мѣрѣ, какъ у Коцебу, вводили бы въ данное положеніе“. Про военныя сцены г. Виллевальде Пехтъ говоритъ, что онѣ „очень живы и талантливы, но рисованы очень неправильно, а въ краскахъ пестры“. Затѣмъ онъ продолжаетъ: „Въ высшей степени прелестны двѣ картинки съ дѣтскими сценами Гуна, вѣроятно, одного изъ многочисленныхъ русскихъ нѣмцевъ въ Петербургѣ; онѣ написаны съ величайшею душей и граціозною красивостью, равно какъ съ совершенною самостоятельностью. Особенно замѣчательны въ обоихъ этихъ отношеніяхъ „Дѣти, играющія съ котятами“. Но если тутъ представлены русскія дѣти, то надо по крайней мѣрѣ замѣтить, что, несмотря на русское платье, они смотрятъ совершенно нѣмецкими дѣтьми. Тотъ же очень талантливый художникъ представилъ „Канунъ Варѳоломеевской ночи“ въ образѣ дьявольскаго старика, котораго нельзя не признать за католика по тому, какъ онъ пришиваетъ себѣ бѣлый крестъ на шляпу; и уже заранѣе съ восхищеніемъ купается въ завтрашней рѣзнѣ. Наконецъ Корвинъ Милевскій изобразилъ польскихъ евреевъ на молитвѣ болѣе правдиво, чѣмъ изящно. Въ высшей степени тѣмъ же отличается „Петръ I-й, выслушивающій своего сына Алексѣя“; я упоминаю объ этой картинѣ только затѣмъ, чтобы, наконецъ, добраться и до историческихъ картинъ. Про „Грѣшницу“ Семирадскаго у меня сказано особо, поэтому мнѣ остается только упомянуть картину Мюллера, изъ Варшавы: „Станиславъ, король польскій, принимающій художниковъ“, и потомъ тотчасъ же присутствовать при погребеніи, гдѣ одинъ монахъ осужденъ Григоріемъ Великимъ за сребролюбіе, повидимому, къ погребенію за-живо, система, впослѣдствіи покинутая, потому что иначе она произвела бы слишкомъ большія опустошенія въ средѣ духовенства. Впрочемъ, картина красиво сочинена и написана Верещагинымъ. Изъ числа пейзажей, картины Боголюбова („Ледоходъ на Невѣ“ и „Кронштадтскій рейдъ“), потомъ „Морской берегъ“ Дюкера значительнѣе всѣхъ остальныхъ, первыя по энергіи, послѣдняя по изящному настроенію, вмѣстѣ съ изумительно прелестными и своеобразными рисунками перомъ Шишкина.

Итакъ, несмотря на все высокомѣріе, свое Пехтъ все-таки принужденъ былъ признать у насъ существованіе произведеній первоклассныхъ, равняющихся лучшимъ западнымъ созданіямъ, а иногда и превосходящихъ ихъ. Не самъ ли онъ сказалъ, напримѣръ, что „Бурлаки на Волгѣ“, самая солнечная картина цѣлой выставки?

Въ представленныхъ мною до сихъ поръ отзывахъ ничего еще не было сказано про „Грѣшницу“ г. Семирадскаго, оцѣненную у насъ столь разнообразно, одними столь высоко, другими столь умѣренно, чтобы не сказать болѣе. На вѣнской выставкѣ эта картина испытала ту же участь, она очень понравилась людямъ менѣе смыслящимъ, и почти вовсе не понравилась тѣмъ, кто болѣе развитъ въ художественномъ отношеніи и у кого вкусъ пообразованнѣе.

Въ своемъ сочиненіе „Führer durch die Kunsthalle“ (Путеводитель по художественному отдѣленію) Леманъ говоритъ: „Семирадскій, какъ мы слышимъ, молодой еще русскій художникъ, представилъ въ своей „Грѣшницѣ“ работу, которая указываетъ намъ великаго колориста; мало того, его способъ трактованія библейскаго матеріала во всѣхъ отношеніяхъ новъ и, быть можетъ, единственно пригодный въ наше время для религіозныхъ картинъ. Семирадскій совершенно удаляется отъ обычной ихъ монотонной простоты. Онъ трактуетъ свой матеріалъ, какъ всякій историческій матеріалъ вообще, и должно признаться, что ему вполнѣ удается новое, историческое трактованіе священной легенды, хотя онъ въ слишкомъ богатой смѣнѣ тѣни и свѣта иной разъ заходитъ за предѣлы своей цѣли. Неужели же во всей позѣ, и особенно въ лицѣ Христа, направляющагося къ грѣшницѣ, менѣе благородства, чѣмъ въ старинныхъ изображеніяхъ, основанныхъ на прежнемъ художественномъ преданіи? Также и у апостола Іоанна, идущаго рядомъ съ Христомъ, голова полна чудеснаго, мечтательнаго выраженія. Вся группа лицъ, слѣдующихъ

[1]) Это или шутка автора, желающаго отличиться остроуміемъ, или фактъ, относящійся къ тому времени, когда выставка была неготова.

за Спасителемъ, выдѣляется съ тѣмъ большею значительностью, что антуражъ грѣшницы изображенъ со всею чувственною роскошью, какую мы только можемъ представить себѣ при подобныхъ дикихъ оргіяхъ на Востокѣ. Сама „Грѣшница"—великолѣпная, полная женская личность, выступила на встрѣчу Іисусу, но высокое спокойствіе Сына Божія отшатнуло ее назадъ, и пѣнящійся, протянутый къ нему кубокъ выпалъ изъ рукъ горделивой грѣшницы. Судя по этой картинѣ, Семирадскому предстоитъ великая будущность. Но при такихъ сюжетахъ, какъ нынѣшній, чисто-колоритные эффекты, въ ущербъ спокойному настроенію всего цѣлаго, вовсе не идутъ".

Это благопріятный отзывъ. Неблагопріятные же оказываются гораздо энергичнѣе, и болѣе обращены къ содержанію картины. Въ одной изъ своихъ статей, помѣщенныхъ въ „Аугсбургской Газетѣ", Пехтъ сначала вообще говоритъ, что картина Семирадскаго написана съ большимъ мастерствомъ, но съ обстановкой, заимствованной у библейскихъ картинъ Ораса Верне, и даже Шолена, а потомъ продолжаетъ: „Картина эта, на основаніи одного стихотворенія гр. Толстаго, изображаетъ Христа, идущаго съ учениками своими мимо загородной дачи, гдѣ молодые люди какъ разъ ведутъ такую вакханалію, которая вполнѣ умѣстна въ нынѣшнемъ Парижѣ, но, пожалуй, немножко и невѣроятна среди тогдашняго бѣднаго, разстроеннаго сельскаго населенія Іудеи. Главная героиня этой оргіи, красивенькая кокотка, съ кубкомъ въ рукѣ, сошла со ступеней террассы, вѣроятно, для того, чтобы перебрасываться словами съ проходящими, или, пожалуй, высокомѣрно поддразнивать ихъ. Но увидя проходящаго мимо Христа, она, пораженная его взглядомъ, роняетъ бокалъ и тутъ же становится благочестива. Итакъ, это варіація на первую, столь любимую половину темы Магдалины... Оставляя въ сторонѣ нѣсколько фривольное, натуралистическое пониманіе своей задачи, картина Семирадскаго хотя и лишена, подобно большинству всѣхъ русскихъ картинъ, тонкой индивидуальной красоты [1]), все-таки является очень талантливымъ и пикантнымъ этюдомъ вліянія эффектовъ солнечнаго свѣта на архитектурѣ и людяхъ; притомъ, однакоже, все какъ-то хорошенько не понимаешь, почему именно Христосъ долженъ былъ служить моделью для подобныхъ экспериментовъ".

Въ другой статьѣ, подъ заглавіемъ: „Идеалы современнаго искусства", напечатанной въ „Weltausstellung-Zeitung" (1-е августа) Пехтъ, какъ заклятый идеалистъ, слезно жалуется на упадокъ идеальнаго направленія въ современномъ искусствѣ Европы, и говоритъ далѣе: „Тѣмъ чаще можно встрѣтить каррикатуры на самыя священныя темы; къ нихъ числу надо отнести, напримѣръ картину русскаго живописца Семирадскаго „Грѣшница".

Про русскую скульптуру Пехтъ говоритъ только, что „можно упомянуть о хорошемъ Аполлонѣ финляндца Кулеберга и о статуяхъ Бродзкаго и Каменскаго" (въ то время, когда писалъ Пехтъ, въ Вѣну еще не былъ присланъ „Иванъ Грозный" Антокольскаго); а про русскую архитектуру, что по этой части русская выставка „довольно богата, но конечно состоитъ почти вся изъ композицій нѣмецкихъ архитекторовъ. Лучшія принадлежатъ Боштедту, сдѣлавшемуся въ послѣднее время столько извѣстнымъ по своему проекту зданія для германскаго Рейхстага, получившему премію; въ нѣкоторыхъ его эскизахъ уже встрѣчаются зародыши этого зданія; потомъ идутъ проекты Шрётера и Гуна, Резанова, Мессмахера и другихъ, иногда съ очень красивыми орнаментальными этюдами.

Но если такіе отзывы Пехта черезъ-чуръ уже поверхностны, то гораздо солиднѣе оцѣнка русской архитектуры въ статьѣ газеты „Presse" (отъ 29-го іюля) подъ заглавіемъ: „Новѣйшая русская архитектура на всемірной выставкѣ". Здѣсь авторъ говоритъ: „Если высокій художественный интересъ заключается уже и въ обращикахъ старинной русской архитектуры и орнаментистики, едва намъ извѣстной и представленной на всемірной выставкѣ посредствомъ гипсовыхъ оттисковъ и рисунковъ, то еще болѣе интересны и важны находящіеся въ художественномъ отдѣленіи примѣры новой русской архитектуры, которая, сохранивъ древне-славянскій и византійскій стиль, стремится къ болѣе граціозной и легкой конструкціи, чуждающейся всего тяжеловѣснаго. Въ этомъ отношеніи сдѣлано очень много въ теченіе послѣднихъ дѣсятилѣтій". Отозвавшись затѣмъ съ сознательнымъ пренебреженіемъ объ Исаакіевскомъ соборѣ, „богатомъ, но тяжеломъ и прачномъ", авторъ противуполагаетъ этому зданію, построенному по старинной системѣ неудачнаго подражанія иностранцамъ, новые церкви и соборы, сочиненные въ новомъ національномъ стилѣ, наприм. проекты тифлисскаго собора (Гримма, Шрётера, Гуна), капеллу въ Ниццѣ (Резанова), гельсингфорсскій соборъ (Горностаева), въѣздныя ворота въ Сергіевскій монастырь (его же), и т. д.; затѣмъ отзывается съ большой похвалой о дворцахъ, частныхъ домахъ и дачахъ, проектированныхъ разными архитекторами. Что же касается проектовъ, не относящихся ни къ числу церквей, ни жилыхъ домовъ, а построекъ собственно общественныхъ, авторъ ставитъ на первомъ мѣстѣ, какъ самыя „интересныя": модель Народнаго театра, выстроеннаго въ Москвѣ въ 1872 году, во время Политехнической выставки (Гартмана), входъ въ зданіе народныхъ лекцій (его же), наконецъ, рисунки разныхъ мотивовъ для русской архитектуры, пластики, мебели, посуды, матеріи и т. д. (Богомолова, Даля, Кудрявцева и др.).

Въ заключеніе этого обзора главнѣйшихъ нѣмецкихъ отзывовъ о русскомъ искусствѣ, кстати будетъ привести еще одинъ изъ немногихъ появившихся ранѣе этихъ отзывовъ, о русской „художественной промышленности" (Kunstindustrie). Въ своей книгѣ о всемірной выставкѣ, Пехтъ, по всегдашнему, начинаетъ свою статью о нашихъ произведеніяхъ сво-

[1]) Для читателя, неимѣющаго передъ глазами всѣхъ статей Пехта, необходимо замѣтить, что по его понятіямъ этой „тонкой индивидуальной красоты" лишены почти всѣ европейскіе художники, кромѣ нѣмецкихъ.

сока, но далѣе все-таки вынужденъ похвалить то и другое даже у насъ, русскихъ. „Несомнѣнно", говоритъ онъ, „то, что въ области русскаго производства сырые продукты и такіе полуфабрикаты, какъ шубы, кожи, ленъ, сало, икра, всякіе камни и металлы, играютъ гораздо бо́льшую роль, чѣмъ искусства. Въ области послѣдняго, и спеціально искусствъ начертательныхъ, отличаются: прекрасные фотографическіе портреты Деньера, которые лучше даже большинства нѣмецкихъ, а также и фотографіи Бергааско; далѣе, очень красивые пейзажи представилъ литографъ Фаянсъ въ Варшавѣ, оригинальныя гравюры на деревѣ—Регульскій (тамъ же), Риксъ въ Гельсингфорсѣ,—прекрасные обои. Читатель видитъ, что во всемъ этомъ художественномъ производствѣ недостаетъ только одного, самихъ русскихъ. Я сильно боюсь, что то же самое существуетъ и въ отношеніи къ оригинальнѣйшимъ произведеніямъ ихъ, къ золотыхъ дѣлъ мастерству: къ величайшей потѣхѣ моей представитель одной изъ главнѣйшихъ фирмъ, не смотря на свою длинную бороду, оказался чѣмъ-то въ родѣ дрезденца или лейпцигца. Къ тому же я узналъ, что національный, или, точнѣе, византійскій стиль, вовсе не жилъ и не развивался постоянно, какъ я прежде думалъ, а всего только не давно воскрешенъ изъ мертвыхъ, послѣ того какъ въ Россіи долго царствовали, точно также какъ и у насъ, париковскій, а потомъ лже-античный стиль... Какъ бы тамъ ни было, византійскіе серебряные и бронзовые сосуды Овчинникова, въ Москвѣ, навѣрное понравятся каждому со своими изящными эмалями и прелестно-граціозною чернью; только фигуры, совершенно натуралистическія, представляютъ какой-то рѣзкій контрастъ съ строгостью стиля, не допускающаго тутъ собственно ничего, кромѣ орнаментовъ. Травленыя и вырѣзныя гравюры на такъ-называемыхъ „тульскихъ" произведеніяхъ этой же фабрики также очень красивы. У Хлѣбникова выставлены также очень изящные сосуды съ перегородчатой эмалью (émail cloisonné); переплеты и другія вещи Постникова выказываютъ въ равной степени хорошія качества стиля и чистой работы; то же надо сказать про Крумбюгеля относительно его византійскихъ золотыхъ вещей, и Аддера, въ Москвѣ. Потомъ у Чичелева мы видимъ оригинальное соединеніе золота, драгоцѣнныхъ камней и эмали; у Сапожникова и Лихачева—золотыя парчи. Императорская фарфоровая фабрика въ Петербургѣ выставила отлично выполненные, изъ бисквита, цвѣты и статуэтки, но живопись тутъ посредственна. Очень интересны издѣлія изъ крѣпкихъ камней императорской мануфактуры, по своему превосходному матеріалу (малахитъ, лаписъ-лазули, лабрадоръ и разные сибирскіе камни); но эти камни часто соединены вмѣстѣ очень неловко; напротивъ, работы изъ „pietra dura" этой фабрики въ высшей степени замѣчательны; здѣсь цвѣты и т. п. отличаются великолѣпнымъ тономъ матеріала; работы въ этомъ же родѣ Гесриха, въ Петербургѣ, также очень красивы; даже монтировка изъ бронзы не лишена шика. Необыкновенно интересны фаянсы XIV и XV вѣка изъ одной самаркандской мечети... Стеклянныя издѣлія императорскаго завода представляютъ много краснваго по части національно-византійской орнаментистики; въ остальномъ они довольно незначительны. Совершенно своеобразное соединеніе парижской „пачули" съ русскою юфтью встрѣчается въ бронзахъ Шопена, изъ Петербурга, который, сверхъ того, выставилъ цѣлый рядъ очень хорошенькихъ и живыхъ бронзовыхъ фигурокъ, представляющихъ черкесовъ, казаковъ и крестьянъ (кажется, Валя). Ліонскій русскій Марисъ представилъ также національно-византійскія тяжелыя шелковыя парчи. Затѣмъ находимъ очень изящныя кружева и гипюры у г-жи Новосильцовой, но еще лучшія—въ отдѣлѣ туркестанскомъ. Совсѣмъ назади натыкаешься на самые интересные предметы изъ всей русской выставки, произведенія тифлисскія и закавказскія. Цѣлый рядъ удивительнѣйшихъ персидскихъ ковровъ запрятанъ по угламъ, а между тѣмъ спереди глупо красуются, среди главной галлереи, гадчайшія нынѣшнія матеріи съ пол-аршинными розами, и даютъ отличнѣйшій паспортъ премудрому устроителю этого отдѣла: c'est partout comme chez nous! Интересны также вышивки Мегинова изъ Тифлиса; также превосходны оружія. Потомъ идутъ куклы въ черкесскихъ костюмахъ, курды на настоящихъ верблюдахъ и буйволахъ; въ курдской палаткѣ мы знакомимся съ пышно-разодѣтыми ихъ дамами, однимъ словомъ, когда уже начинаешь порядкомъ скучать, въ области чернаго соболя, насчетъ парижскаго или берлинскаго русачества, насчетъ полнѣйшаго отсутствія всего самостоятельнаго, кромѣ овчины, здѣсь вдругъ натыкаешься на массу самостоятельнаго; къ сожалѣнію, самобытность и варварство почти постоянно идутъ рука объ руку".

Какъ ни неполны, какъ ни пристрастны подъчасъ всѣ эти сужденія нѣмецкой критики о нашемъ искусствѣ и художественной промышленности на вѣнской всемірной выставкѣ, все-таки даже и изъ нихъ ясно, что мы занимаемъ тутъ недурное мѣсто и что мы во многихъ отношеніяхъ можемъ поспорить съ замѣчательными созданіями другихъ государствъ по этимъ частямъ, по признанію даже ихъ собственныхъ критиковъ.

(*„Спб. Вѣд."*, *25 авг. 1873 г., № 233*).

Вспомогательная касса учениковъ Академіи Художествъ.

Мы имѣли случай познакомиться съ документами, касающимися вспомогательной кассы учениковъ Академіи Художествъ, и думаемъ доставить удовольствіе нашимъ читателямъ, сообщивъ имъ оттуда извлеченіе.

Касса эта возникла, по иниціативѣ нѣсколькихъ

учениковъ Академіи, 23-го марта 1871 года и, получивъ законное утвержденіе, успѣла въ $2^1/_2$ года существованія оказать значительныя услуги недостаточнымъ художникамъ, въ первые годы ихъ тяжкой карьеры, во время ихъ классовъ въ Академіи Художествъ, т.-е. именно въ тѣ годы, когда они всего болѣе нуждаются, а помощи почти не откуда ни взять, ни ожидать. Сколько даровитыхъ юношей заглохло у насъ отъ голода и холода, отъ невозможности во-время лѣчиться или жить въ сколько-нибудь порядочномъ помѣщеніи, отъ тяжкой заботы (иногда о цѣломъ семействѣ) и т. д. Каждое новое поколѣніе выбивалось изъ силъ въ борьбѣ все съ одними и тѣми же безпощадными обстоятельствами, многія изъ лучшихъ личностей гибли отъ петербургскаго климата и петербургской среды. Но, наконецъ, молодые люди послѣдняго, самаго близкаго къ намъ, по времени, поколѣнія рѣшились собственными силами и общимъ товариществомъ помочь своей бѣдѣ, и вотъ они образовали общество или вспомогательную кассу, членомъ которой можетъ дѣлаться каждый изъ нихъ, внеся единовременно, на первый разъ 5 руб. и внося потомъ каждый мѣсяцъ по 25 коп. Вмѣстѣ съ тѣмъ, каждый изъ членовъ представляетъ всякій годъ, на выставку кассы, какое-нибудь свое произведеніе (картину, рисунокъ), которое потомъ будетъ или продано, или розыграно въ лоттерею-аллегри. Въ этомъ состоятъ всѣ обязанности члена, а права ихъ слѣдующія: каждый членъ имѣетъ право занимать у кассы деньги, подъ ручательствомъ другихъ членовъ (каждый отдѣльно можетъ ручаться не болѣе, какъ на $2^1/_2$ рубля); далѣе, онъ можетъ получать впередъ часть денегъ (не болѣе 15 руб. въ мѣсяцъ), слѣдующихъ за представленное художественное произведеніе, одобренное и оцѣненное экспертами; далѣе, онъ можетъ получить пособіе на 3 мѣсяца, на время выполненія картины (по эскизу, одобренному экспертами), въ размѣрѣ 25 рублей въ мѣсяцъ, съ тѣмъ, что по продажѣ картины, деньги, за вычетомъ занятой суммы, отдаются сполна автору. Всѣ вопросы, касающіеся этихъ предметовъ, рѣшаются общимъ собраніемъ членовъ (не менѣе $^1/_3$ всего числа членовъ), которые созываются всякія двѣ недѣли.

Вотъ цифры, показывающія степень надобности и пользы этого учрежденія: съ 23-го марта 1871 г. по настоящее время, членовъ въ кассѣ перебывало до 90; выдачъ произведено до 500, на сумму почти 7,000 руб. Изъ этого числа кассою куплено въ 1871 году картинъ и рисунковъ на 2.536 р. 10 к. и выдано заимообразно 591 руб.; куплено въ 1872 году картинъ и рисунковъ на 802 руб., выдано заимообразно 81 р.; куплено въ 1873 году картинъ и рисунковъ на 598 р. 1 к., выдано заимообразно 30 р.; выдано безвозвратно пособій 75 р.; выдано возвратныхъ пособій, на время выполненія художественныхъ произведеній 240 руб.; выдано за заказы 2,008 р.

Цифры эти, несомнѣнно, говорятъ очень много: а именно, что лѣни у молодыхъ нашихъ художниковъ незамѣтно, и они въ одномъ только нуждаются— въ работѣ и заказахъ; когда то и другое есть, они и не думаютъ нуждаться въ какихъ бы то ни было безвозвратныхъ пособіяхъ, и будутъ прибѣгать къ нимъ все рѣже и рѣже.

Въ заключеніе всего этого, укажемъ на то, что въ одномъ изъ послѣднихъ общихъ собраній, именно 29-го ноября, постановлены слѣдующія двѣ важныя мѣры: 1) увеличить до 25 руб. размѣръ мѣсячнаго пособія на время выполненія художественнаго произведенія (съ 1871 по 1873 годъ выдавалось только по 15 руб.); 2) выдавать ежегодно три премія: 60 руб. за жанръ, 50 руб. за пейзажъ и 40 руб. за головку.

Всѣ эти факты, свидѣтельствующіе о начинающейся самодѣятельности нашихъ молодыхъ художниковъ, не могутъ, конечно, не возбудить всего сочувствія нашей публики, вообще всегда столь чуткой къ художественному нашему дѣлу.

Выставка кассы за нынѣшній годъ началась въ ноябрѣ, и продолжится, вѣроятно, до января или февраля.

(Тамъ же, 16 дек. 1873, № 346, безъ подп.).

Вступительная лекція г. Прахова въ Университетѣ (1874).

(Письмо въ редакцію „Спб. Вѣд.“).

М. г. Въ пятницу 22-го февраля, въ петербургскомъ университетѣ открылась новая каѳедра — каѳедра исторіи искусствъ, въ которой давно уже чувствовался у насъ недостатокъ. Надо ожидать, что г. Праховъ, занявшій ее, будетъ вполнѣ удовлетворять всѣмъ требуемымъ условіямъ, такъ какъ онъ давно уже занимается своимъ дѣломъ и послѣдніе 2 года, какъ мы слышали, провелъ за-границей съ цѣлью пополнить свои знанія обозрѣніемъ на мѣстѣ памятниковъ искусствъ Греціи, Италіи и другихъ европейскихъ странъ. Но, какъ мы слышали отъ лицъ, присутствовавшихъ на первой, вступительной его лекціи въ университетѣ, онъ высказалъ тутъ нѣкоторыя мысли, которыя не могутъ не удивить со стороны современнаго профессора искусства. Говоря о различіи между предметами, принадлежащими къ области художества, и предметами, къ этой области не принадлежащими, г. Праховъ объявилъ, что главное отличіе состоитъ въ томъ, что первые не служатъ для цѣлей пользы, тогда какъ вторые именно ее-то и имѣютъ въ виду; въ примѣръ послѣднихъ онъ привелъ „ключъ“ и „чертежъ механическаго

какого-нибудь устройства", которыхъ, по словамъ г. лектора, никто, конечно, не назоветъ предметами, принадлежащими къ области художества. Такой отзывъ показался многимъ изъ числа присутствовавшихъ крайне страннымъ и, безъ сомнѣнія, способенъ показаться кому угодно выдержкою изъ учебниковъ эстетики добраго стараго времени. Давно уже понятія о „возвышенномъ, идеальномъ, заоблачномъ" искусствѣ измѣнились у лучшей части общества, и навряд ли еще многіе теперь считаютъ униженіемъ для „истиннаго искусства" служеніе цѣлямъ ежедневной, будничной пользы. Неужели, въ самомъ дѣлѣ, надо исключить изъ списка высокихъ или значительныхъ художественныхъ созданій Пареенонъ и Альгамбру, мессу Палестрины и народный гимнъ, ручку кинжала работы Бенвенуто Челлини и макушку у эфеса шпаги, гравированную Альбертомъ Дюреромъ, потому только, что всѣ эти предметы созданы были не для праздная любованья и художественнаго наслажденія, а прежде всего для дѣятельнаго, практическаго употребленія? Неужели, въ самомъ дѣлѣ, г. лекторъ не знаетъ, что ни одно сколько-нибудь порядочное сочиненіе о художествѣ не держится уже теперь тѣхъ забавныхъ перегородокъ, которыя такъ долго тормозили понятіе объ искусствѣ. Проповѣдывать искусство для искусства — теперь просто уже непозволительно послѣ всего, что объ этомъ было говорено и писано. Поэтому намъ очень хотѣлось бы получить разъясненіе: неужели и вправду новый лекторъ нашъ проповѣдуетъ такія отсталыя вещи и въ такомъ же духѣ намѣренъ вести и остальной курсъ свой?

(Тамъ же, 26 февр. 1874, № 56, съ подп.: X).

Отзывы англійской печати о картинахъ Верещагина (1874).

Нашимъ читателямъ извѣстно, что въ прошломъ году въ лондонскомъ Хрустальномъ Дворцѣ устроена была выставка картинъ В. В. Верещагина. Тутъ находилось большинство тѣхъ самыхъ картинъ, которыя громадною толпою ходитъ теперь смотрѣть наша петербургская публика; недоставало только тѣхъ, которыя послѣ того, въ концѣ 1873 года, написаны въ Мюнхенѣ („Перекочевка киргизскихъ ауловъ", „Самаркандская подземная тюрьма", „Муллы по дорогѣ на базаръ ссорятся", и т. д.). Англійская художественная критика отнеслась къ произведеніямъ г. Верещагина съ изумительнымъ единодушіемъ. Кажется, не было ни одного журнала или газеты, гдѣ бы не хвалили русскаго художника, гдѣ бы не указывали англійской публикѣ на силу и оригинальность его таланта. Все это вещи небывалыя, даже почти невѣроятныя, и поэтому будетъ, конечно, кстати привести отрывки изъ главнѣйшихъ, находящихся у насъ подъ рукою, англійскихъ газетъ и журналовъ.

Прежде всего скажемъ два слова о каталогѣ выставки. Онъ не былъ снабженъ, какъ у насъ, прекраснымъ и обширнымъ предисловіемъ, содержащимъ обозрѣніе Туркестанскаго края, нравовъ, обычаевъ и жизни тамошняго населенія; но за то при описаніи многихъ отдѣльныхъ картинъ были сообщены интересныя подробности, не мало помогавшія уразумѣнію содержанія и истинной оцѣнкѣ картинъ (объясненія эти написаны самимъ г. Верещагинымъ и переведены съ русскаго языка на англійскій, какъ сказано на оберткѣ, г. Дельмаромъ-Морганомъ). Въ доказательство сказаннаго приведемъ нѣсколько примѣровъ. Про „Киргиза", стоящаго съ соколомъ въ рукѣ, было сказано, что это „богатый киргизскій охотникъ; про картины: „Тс... пусть они войдутъ" и „Они вошли!" было сказано, что это эпизоды изъ осады Самарканда въ 1868 году; про картину „У двери Тамерлана" было объяснено, что это—художественное возстановленіе входныхъ дверей во дворецъ бухарскаго владыки, въ эпоху процвѣтанія Бухары, и что воины по сторонамъ дверей представлены въ древне-бухарской одеждѣ; про картину „У гробницы святого" было сказано, что художникомъ возстановлена гробница Тимура въ Самаркандѣ, что самъ Тимуръ похороненъ подъ зеленымъ камнемъ, изображеннымъ на лѣвой сторонѣ, посреди гробницъ двухъ его родственниковъ, что самая мечеть построена была при жизни Тимура, персидскими и китайскими художниками, наконецъ, что въ настоящее время мечеть находится въ такомъ поврежденномъ состояніи, что при первомъ землетрясеніи великолѣпный ея куполъ упадетъ. По поводу картины „Политики" было замѣчено, что средне-азіаты, подобно всѣмъ обитателямъ далекаго Востока, страстно любятъ болтать о политикѣ; они проводятъ въ этомъ цѣлые часы, лишь изрѣдка разнообразя главную тему какою-нибудь сказкою или скандальными пересудами о своихъ эмирахъ или падишахахъ; настоящая же картина набросана художникомъ съ натуры. Про картину „У дверей мечети" было объяснено, что это мечеть, построенная надъ гробницей Хазретъ-Ясави, одного изъ знаменитѣйшихъ средне-азіатскихъ святыхъ; дервиши же, находящіеся у дверей, заняты тѣмъ, въ чемъ проводятъ большую часть своего времени и богатые, и бѣдные средне-азіаты (они, на картинѣ, давятъ на себѣ насѣкомыхъ). Въ томъ же родѣ сообщалось множество любопытныхъ свѣдѣній о разныхъ мѣстностяхъ, художественныхъ или историческихъ памятникахъ, личностяхъ, племенахъ, и т. д. Въ видѣ же предисловія къ каталогу были напечатаны слѣдующія строки: «Варварство средне-азіатскаго населенія такъ громадно, а экономическое и соціальное положеніе такъ низко, что чѣмъ скорѣе про-

никнетъ туда, съ котораго бы то ни было конца, европейская цивилизація, тѣмъ лучше. Если мои вѣрные очерки помогутъ уничтоженію недовѣрчивости англійской публики къ ихъ естественнымъ друзьямъ и сосѣдямъ по Средней Азіи, тягость путешествія и трудъ устройства выставки будутъ болѣе чѣмъ вознаграждены".

Теперь обратимся къ англійскимъ журналамъ.

„Pall Mall Gazette" отъ 9-го апрѣля говорила: „Мы отъ роду не видывали болѣе живого изображенія міра почти вовсе невѣдомаго. Назвать большинство произведеній г. Верещагина (какъ онъ самъ это дѣлаетъ) эскизами, было бы несправедливо—до того совершенно и вѣрно выполнено все, что писалъ этотъ художникъ при Богѣ знаетъ какихъ затрудненіяхъ. Этюды масляными красками никоимъ образомъ не могутъ считаться набросками, развѣ по величинѣ; а рисунки карандашомъ, всего ближе подходящіе къ этому термину, столько же закончены и поучительны, какъ любое другое произведеніе коллекціи. Тутъ всего болѣе головъ, избранныхъ спеціально для представленія типовъ и расъ, столько же изъ среды немногочисленныхъ и красивыхъ евреевъ и арійцевъ, какъ и изъ безчисленныхъ и смѣшанныхъ племенъ туранскихъ, какъ-то: сартовъ, узбековъ, киргизовъ, солоновъ, сибо, калмыковъ. Г. Верещагинъ рисовальщикъ, столько же полный жизни и знанія, какъ и вѣрный, и въ этой коллекціи головъ онъ далъ этнографу и физіономисту рядъ документовъ, можно сказать, ни съ чѣмъ несравненныхъ. Въ нѣкоторыхъ же этюдахъ масляными красками у насъ передъ глазами личности изъ того же населенія, изображенныя со всею силою краски въ своихъ одеждахъ и среди своихъ занятій (слѣдуетъ перечисленіе картинъ). Вездѣ тутъ г. Верещагинъ оказывается столько же превосходнымъ колористомъ, какъ и рисовальщикомъ. Какъ ландшафты, такъ и перспективные виды г. Верещагина свидѣтельствуютъ о необыкновенной вѣрности представленія, отчетливости и простотѣ стиля, а также о тонкомъ художественномъ вкусѣ живописца. Гдѣ дѣло шло объ архитектурѣ, г. Верещагинъ не пожалѣлъ трудовъ для того, чтобы вѣрно передать съ натуры подробности мечетей, гробницъ и садовыхъ устройствъ, гдѣ такъ изумительно перемѣшаны элементы китайскіе, персидскіе и сарацинскіе..." Набросавъ затѣмъ очень живописное описаніе главнѣйшихъ большихъ картинъ (изъ поэмы „Варвары" и сцены изъ войны средне-азіатовъ съ русскими), англійскій критикъ продолжаетъ: „Во многихъ своихъ картинахъ (особенно въ той, что носитъ названіе „У гробницы святого") г. Верещагинъ выказалъ свое мастерство въ изображеніи свѣтовыхъ эффектовъ внутри зданія: во полный дневной свѣтъ, знойный дневной свѣтъ этого климата—вотъ что нашъ художникъ любитъ всего болѣе, вотъ за изображеніе чего онъ берется съ замѣчательнымъ безстрашіемъ. Примѣромъ тому могутъ служить боевыя картины, картины двухъ отдѣльныхъ сраженій, и особенно картина, изображающая благоразумное торжество надъ дикими передъ мечетью. Яркій восточный дневной свѣтъ залилъ всю силу тѣней, и здѣсь художникъ добивается подойти въ этихъ нѣжныхъ тѣняхъ такъ близко къ натурѣ, какъ только можно, и въ тоже время представить громаду свѣта до крайней возможности средствъ, даваемыхъ ограниченными красками. Въ результатѣ является нѣсколько картинъ, полныхъ ослѣпительнаго свѣта и жизни, интересныхъ не только по изображеннымъ тутъ впервые сценамъ, но и потому, что онѣ знакомятъ насъ съ оригинальнымъ и значительнымъ художникомъ. Кисть г. Верещагина широка, а глазъ его вѣренъ. Какъ живописецъ собственно военныхъ сценъ и ужасовъ, онъ вообще полонъ достоинства и сдержанности, онъ стоитъ далеко отъ крайностей мелодрамы или холодной кровожадности... Безъ сомнѣнія, изображенныя у г. Верещагина съ такою живостью племена—племена достаточно безстыдныя и свирѣпыя, вопреки ихъ красивымъ лохмотьямъ, турбанамъ и оружію; но въ настоящей выставкѣ мы цѣнимъ ея художественное значеніе гораздо выше ея миссіонерской цѣли, и изъ-за него-то всего болѣе и совѣтуемъ нашимъ читателямъ идти и разсматривать эту выставку".

Газета „Spectator" говорила, въ свою очередь, въ своемъ нумерѣ отъ 12-го апрѣля: „Первое впечатлѣніе отъ картинъ г. Верещагина то, что чувствуешь себя среди какого-то совершенно новаго міра. Онѣ не похожи ни на что, когда-либо видѣнное въ Англіи: онѣ стоятъ одиноко въ своей красотѣ и варварствѣ. Что за краски, но и что за свирѣпость! Страна великолѣпна роскошной красотой, съ своимъ безоблачнымъ голубымъ небомъ вверху, съ своими красными горами и ихъ бордюромъ изъ снѣжныхъ высотъ, съ своими желтыми долинами, усѣянными цвѣтами, съ своими быстрыми ручейками, у которыхъ берега усѣяны разноцвѣтными камешками, горящими и сверкающими на солнцѣ, съ своими рѣдкими деревцами, темнозелеными и корявыми, съ своими древними развалинами, гдѣ сіяютъ неразрушимыми красками золотые, пурпуровые и голубые изразцы, исполненные съ тѣмъ совершенствомъ гармоніи, какого никогда еще не достигало западное искусство. Люди свирѣпы, ужасны, невыразимые варвары, и въ своихъ схваткахъ, въ своемъ бездѣйствіи, въ своей кровожадности и лѣнивомъ равнодушіи, въ своей тупой апатіи, лежащей въ основѣ даже ихъ свирѣпѣйшаго фанатизма, въ суровомъ отсутствіи нѣжности, дѣлающемъ ихъ жизнь столь же странною для насъ, какъ и ихъ разноцвѣтныя одежды. Всадники ихъ налетаютъ на врага перепутанной толпой, изъ-за горы, съ развѣвающимися по вѣтру значками и конскими хвостами, среди скалистыхъ изгородей, увѣнчанныхъ вдали снѣговыми вершинами, точь-въ-точь, какъ много столѣтій тому назадъ, и потомъ оставляютъ позади себя груды навалены человѣческихъ череповъ. Эта красота и это варварство, это безконечное, безпощадное звѣрство являются первыми опредѣлительными впечатлѣніями отъ этихъ страшныхъ картинъ..." Затѣмъ слѣдуетъ блестящее описаніе военныхъ картинъ, представляющихъ стычки русскихъ съ туркестанцами, завершаемое картиною „Забытый". „Картина эта", говоритъ англійскій критикъ, „полна ужаса. Молодой русскій лежитъ мертвый на песчаномъ

берегу ручья, пока вдали едва виднѣется уходящая колонна, а жадныя птицы слетаются на пиръ. Вокругъ него скопилось страшное, каркающее сборище; они выклевали мясо съ его головы и лица, и своими жестокими, засаленными клювами накладываютъ красные рубцы на его разметанныя руки; но теперь ихъ торжеству конецъ; два великолѣпныхъ орла летятъ на нихъ сверху, распустивъ крылья, и черезъ секунду ихъ когти будутъ уже въ груди у убитаго". Потомъ авторъ продолжаетъ: „Но вотъ минута отдыха; мы стоимъ у дворцовыхъ дверей средне-азіатскаго владыки. Ничто не можетъ быть великолѣпнѣе и изящнѣе этой рѣзной деревянной двери, такъ ревниво замкнутой, такой подозрительной и массивной, съ ея гладкимъ, сверкающимъ мраморомъ по бордюру. Но стража! Что за удивительная дикость въ ихъ лицахъ, что за богатыя вышивки на ихъ зеленыхъ турбанахъ со стальными кольчатыми сѣтками по сторонамъ лица, что за нелѣпые луки со стрѣлами и щиты съ серебряными шишками". Потомъ слѣдуютъ оживленныя описанія другихъ многочисленныхъ картинъ; послѣднею идетъ у автора „Торжествуютъ"; онъ ее описываетъ такъ: „Всенародное торжество побѣды—изумительная сцена: свирѣпо-варварская, дикая, великолѣпная, апатичная. Чудная мечеть съ куполами въ видѣ дынь по угламъ, полуразрушенная, но богатая красками, съ прыгающими тиграми и полнолицей луной на фасадѣ, окружена пестрой толпой людей, изъ которыхъ одни лежатъ, другіе сидятъ, а дервишъ, весь въ бѣломъ, декламируетъ имъ строфы изъ „Корана", схватясь рукой за высокій шестъ, увѣнчанный головой русскаго солдата. Другіе подобные же ужасные трофеи украшаютъ сцену; всѣ смотрятъ на нихъ съ крайнимъ равнодушіемъ. Нѣсколько фигуръ на переднемъ планѣ—лохмотники и лоскутники—но какіе! Весь воздухъ наполненъ знойными солнечными лучами и палящей жарой; тѣни лежатъ черными бороздами; вереница верблюдовъ глупо глазѣетъ на мечеть, пока ихъ всадники, въ тяжелыхъ своихъ одеждахъ, слушаютъ и не слышатъ дервиша; а на самомъ краю толпы является предводитель, суровый, узколицый, свирѣпый, въ красивомъ, варварскомъ платьѣ, верхомъ на сѣромъ степномъ конѣ, который пронесетъ его, пожалуй, 70 миль безъ единой остановки и кормежки; всюду острыя копья, развѣвающіеся конскіе хвосты Во второй комнатѣ выставки Хрустальнаго Дворца картины менѣе ужасны, но онѣ столько же странны и столько же непохожи на все, что мы знаемъ у себя, на Западѣ. Эти страшныя ущелья, съ желтыми долинами внизу, эти широкія, красныя горы съ зелеными жилами; чудные пестрые и бѣлые цвѣты, высокіе и вѣтвистые, словно наши деревья; глубокая голубизна тихихъ водъ; суровыя, насупленныя скалы; тропинки, сверкающія красками, подобно дорожкамъ изъ драгоцѣнныхъ камней въ древнихъ восточныхъ легендахъ—все это неслыханныя и невиданныя вещи въ живописи, и, однакоже, являются сценами тихой и богатой сельской красоты... Маленькая картинка представляетъ намъ фигуру киргизскаго солдата у палатки: онъ стоитъ безъ движенія, но варварство, дикость выражены въ немъ самыя невообразимыя; онъ тутъ страшенъ, словно лежащій въ степи тигръ или голодный волкъ. Недалеко отъ него картина, полная самаго изящнаго контраста. На гребнѣ горы и на фонѣ горныхъ цвѣтовъ стоитъ быстрый, одинокій, прислушивающійся олень; подъ нимъ спускаются внизъ холмы, разстилаются обширныя долины, темныя горячія пространства, едва виднѣется полоска моря. Есть тутъ также развалины, желтыя и сухія, точно пробка, съ остатками прежняго цвѣтного блеска своего; но онѣ не печальны: всѣ онѣ грѣются на солнцѣ, точь въ точь тамошніе люди и звѣри, тамошняя трава и тамошніе валяющіеся черепа, въ этой удивительной, красивой, не человѣческой странѣ".

Наконецъ, въ статьѣ отъ 26-го апрѣля „Saturday Review" говорилъ: Мастерство г. Верещагина никакъ не стоитъ ниже задачъ, взятыхъ этимъ художникомъ. Прежде, чѣмъ серьезно заняться искусствомъ, онъ былъ военнымъ. Въ Россіи вообще военные выказали исключительную способность и любовь къ искусству. Одинъ русскій офицеръ, потерявшій правую руку въ лейпцигскомъ сраженіи, взялъ кисть въ лѣвую. Баталическій живописецъ Коцебу писалъ картины и вмѣстѣ несъ военную службу. Извѣстный русскій маринистъ, г. Боголюбовъ, служилъ на кораблѣ, прежде чѣмъ доказалъ свой талантъ въ изображеніи морскихъ сраженій. Въ Россіи занятіе художествомъ проникло въ высшіе класы; тамъ есть даже государственные люди, достигшіе профессіональныхъ успѣховъ. Говорятъ, что невыносимая скука толкаетъ русскихъ къ живописи или пьянству. Но г. Верещагинъ давно уже вышелъ изъ разряда дилеттантовъ. Прежде своего художественнаго похода въ Среднюю Азію, онъ 5 лѣтъ учился въ петербургской Академіи Художествъ; потомъ онъ воспользовался 3-хъ-годичнымъ пребываніемъ въ Парижѣ, для того чтобы посѣщать мастерскую Жерома. И дѣйствительно, много есть общаго между стилемъ знаменитаго француза и манерою этого русскаго, который, если не ошибаемся, сдѣлаетъ себѣ европейское имя. Г. Верещагинъ проѣхалъ тысячи верстъ какъ будто нарочно затѣмъ, чтобы открыть здѣсь въ Хрустальномъ Дворцѣ „камеру ужасовъ". Русскіе извѣстны духомъ предпріимчивости, который побуждаетъ ихъ искать знанія по лицу всего міра. Русскимъ живописцамъ даютъ субсидіи, чтобы они проникали піонерами въ далекія страны, съ цѣлью привезти съ собою снимки со всего, что есть новаго и необыкновеннаго въ природѣ и искусствѣ, и конечно, въ настоящемъ случаѣ, художественные результаты не обманули, по силѣ впечатлѣнія и рѣзкой правдѣ".

Далѣе авторъ (въ качествѣ добраго и моральнаго англичанина)жалуется на „безсердечный цинизмъ и хладнокровную свирѣпость" изображенныхъ сценъ —вообразивъ, вѣроятно, что г. Верещагинъ однихъ понятій и вкусовъ съ изображаемыми имъ ташкентцами—и даже не хочетъ вѣрить, чтобы въ самомъ дѣлѣ могли существовать въ средне-азіатскихъ степяхъ холмы изъ наваленныхъ человѣческихъ череповъ; при этомъ онъ прибавляетъ, что по исполненію

г. Верещагинъ совершенно отличается и отъ парижской школы Жерома, и отъ Мюнхенской Каульбаха и Пилоти. „Дикая сила г. Верещагина—не французская и не баварская", говоритъ онъ, „а полуварварская и русская". Поэтому, устремляя все свое вниманіе на сюжеты, гораздо болѣе чѣмъ на исполніе, критикъ „Saturday Review" говоритъ, что большія картины кажутся ему менѣе достовѣрными, чѣмъ этюды меньшаго размѣра, дѣланные масляными красками и карандашомъ. Въ нихъ онъ признаетъ „большее значеніе столько же со стороны ихъ художественнаго достоинства, какъ и въ качествѣ правдиваго изображенія страны почти невѣдомой, и типовъ и костюмовъ народовъ, почти еще не попадавшихъ подъ кисть и карандашъ художника". „Главная сила г. Верещагина", говоритъ онъ еще, „лежитъ въ представленіи характеровъ. Нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ мы имѣли случай съ горячими похвалами говорить о вѣрномъ изображеніи „Опіумоѣдовъ"—картинѣ, остановившей на себѣ всеобщее вниманіе на всемірной лондонской выставкѣ 1872 года; быть можетъ, тутъ есть нѣкоторое преувеличеніе, но въ общемъ, мы вполнѣ довѣряемъ правдивости г. Верещагина, и въ особенности головы, рисованныя карандашомъ, доказываютъ особенно явственно ту силу буквальной передачи натуры, которая спеціально отличаетъ русскихъ живописцевъ". Въ общей сложности критикъ „Saturday Review" удивляется въ нашемъ художникѣ соединенію совершенно разнородныхъ качествъ: предпріимчивости піонера, отважности солдата и мастерства художника.

Намъ извѣстно, что въ „Times" также была помѣщена, въ апрѣлѣ прошлаго года, большая критическая статья о Верещагинѣ, очень симпатично къ нему отнесшаяся: къ сожалѣнію намъ не удалось получить ее.

Упомянемъ еще, въ заключеніе, что пока продолжалась эта выставка въ Хрустальномъ Дворцѣ, многіе иллюстрированные лондонскіе журналы помѣстили на своихъ страницахъ портреты и очерки жизни нашего художника.

(Тамъ же, 7 апр. 1874 г., № 94).

Англійская книга о русскомъ искусствѣ и русскихъ художникахъ.

Европа начинаетъ теперь все болѣе и болѣе интересоваться нашимъ искусствомъ, такъ еще недавно совершенно неизвѣстнымъ ей, или высокомѣрно презираемымъ. Каждая исторія искусства, каждый художественный лексиконъ стараются теперь собирать какъ можно болѣе свѣдѣній о нашихъ художникахъ и художественныхъ созданіяхъ; наши картины начинаютъ покупаться иностранцами; послѣ этого, само собою разумѣется, всякій сколько-нибудь обстоятельный туристъ и путешественникъ отводитъ много страницъ въ своей книгѣ подробностямъ о нашемъ искусствѣ. Но этого мало. Въ послѣднее время стали не рѣдкостью книги, спеціально посвящаемыя русской литературѣ, русской музыкѣ и русскому искусству. Иностранные писатели дѣлаютъ пространные обзоры каждому изъ этихъ видовъ дѣятельности, собираютъ біографическія подробности, дѣлаютъ обширныя выписки или представляютъ цѣлые отрывки изъ русскихъ литературныхъ сочиненій, разсказываютъ содержаніе нашихъ оперъ и картинъ, стараются нарисовать физіономію примѣчательныхъ нашихъ созданій.

Къ числу книгъ подобнаго рода относится недавно явившееся въ печати сочиненіе извѣстнаго англійскаго критика по части искусствъ, Аткинсона, подъ заглавіемъ: „Художественное путешествіе по сѣвернымъ столицамъ Европы" (An art tour to northern capitals of Europe). Здѣсь разсказывается поѣздка, совершенная Аткинсономъ, лѣтомъ 1870 года, въ Данію, Швецію и Россію; но всего болѣе мѣста занимаетъ въ книгѣ пребываніе его въ нашемъ отечествѣ, и при этомъ онъ такъ обстоятельно разсматриваетъ нашу художественную школу, особенно за послѣднее время, что врядъ ли какое-либо другое иностранное сочиненіе подобнаго рода можетъ сравниться съ нимъ въ этомъ отношеніи. Аткинсонъ помѣщаетъ обыкновенно свои статьи въ разныхъ лондонскихъ „обозрѣніяхъ", какъ, напримѣръ, въ „Saturday Review", „Portfolio", „Fraser's Magasine", „Art Journal". Теперь онъ собралъ статьи свои, разсѣянныя по разнымъ этимъ журналамъ, и, связавъ ихъ вмѣстѣ, издалъ отдѣльною книгою, что и даетъ намъ возможность познакомиться съ оцѣнками англійскаго критика. Не появись эта книга — русская публика не знала бы этихъ статей, такъ какъ большинство упомянутыхъ журналовъ почти вовсе неизвѣстно въ нашемъ отечествѣ. Нельзя согласиться со всѣми приговорами и опредѣленіями автора, такъ какъ иной разъ взглядъ его довольно узокъ, или односторонень; но все-таки они заслуживаютъ вниманія, тѣмъ болѣе, что никто изъ иностранныхъ критиковъ послѣдняго времени не взялъ на себя труда съ такою подробностью вникнуть въ наше новѣйшее искусство и познакомиться какъ съ многочисленными нашими художниками, такъ и съ ихъ произведеніями.

Приступая къ своей задачѣ, Аткинсонъ сначала рисуетъ физіономію Петербурга. Все ему тутъ до крайности нравится, и онъ приходитъ даже въ нѣкоторый восторгъ отъ нашего главнаго города. „Я, говоритъ онъ, не знаю ни одной столицы въ Европѣ, кромѣ развѣ Вѣны и Лондона, которая оставляла бы на душѣ такое сильное впечатлѣніе могущества, богатства и внѣшняго блеска". Правда, онъ находитъ также, что Петербургъ всего скорѣе напоминаетъ, по своей наружности, Мюнхенъ: и тутъ, и тамъ широ-

кія, едва на половину застроенныя пространства, и повсюду преобладаніе лже-классической архитектуры; но эту маленькую непріятность онъ смягчаетъ комплиментомъ такого содержанія, что Петербургъ, точь въ точь какъ и Мюнхенъ, разросся очень скоро, и напоминаетъ слова Августа, сказавшаго, что онъ получилъ Римъ кирпичнымъ, а оставляетъ его мраморнымъ. Правда, говоритъ еще далѣе Аткинсонъ, прозжему архитектору нечего было бы зарисовать тутъ себѣ въ походную записную книжку, ни форму какую-нибудь, ни деталь, и однакоже общій эффектъ грандіозенъ. Входя въ подробности, Аткинсонъ признаетъ сначала, что кромѣ шпиля Адмиралтейства (вотъ нашелъ что похвалить!) онъ не нашелъ въ Петербургѣ ни единой новой архитектурной идеи, и что на всемъ протяженіи „знаменитаго“ Невскаго проспекта нѣтъ ничего похожаго на архитектуру, и тѣмъ менѣе на архитектуру національную; но потомъ открываетъ, что и у насъ есть замѣчательныя созданія монументальнаго искусства: Исакіевскій соборъ и памятникъ Петру Великому (вотъ-то изумительное сопоставленіе произведеній — довольно бездарнаго съ геніальнымъ!), и только жалѣетъ, что оба эти созданія, „всего болѣе дѣлающія честь Петербургу“, обязаны своимъ происхожденіемъ не русскимъ, а французскимъ художникамъ. Точно также, какъ въ приведенныхъ примѣрахъ, слѣдуютъ одни за другими, или являются рядомъ, порицанія и похвалы. Мы не станемъ утомлять читателя пространнымъ изложеніемъ впечатлѣній нашего англичанина при видѣ мостовъ, куполовъ, памятниковъ, базарныхъ лавокъ и деревянныхъ домовъ. Мы не послѣдуемъ также за авторомъ и въ Эрмитажъ, такъ какъ его оцѣнки тамошнихъ предметовъ не самостоятельны, а основываются почти всегда на извѣстной книгѣ покойнаго берлинскаго знатока, доктора Ваагена. Намъ гораздо интереснѣе то, что онъ самъ отъ себя говоритъ, тѣмъ болѣе, что тутъ рѣчь пойдетъ уже не о достоинствахъ Рафаэлей, Рубенсовъ и Рембрандтовъ, о которыхъ всякій и такъ уже кое-что слышалъ на своемъ вѣку, а о новыхъ русскихъ художникахъ, о которыхъ мы и сами-то очень мало—къ стыду нашему—разговариваемъ другъ съ другомъ.

Въ началѣ я объявилъ, что признаю книгу Аткинсона не столько важною, сколько любопытною, и потому не стѣснюсь представить его отзывы о нашихъ художникахъ, какъ они стоятъ у него въ сочиненіи: въ этихъ отзывахъ правда перемѣшана съ неправдой, вѣрныя оцѣнки съ поверхностными, пониманье съ непониманьемъ. Никто, значитъ, не можетъ быть оскорбленъ или обиженъ.

„Карлъ Брюловъ, говоритъ Аткинсонъ, профессоръ академіи, кавалеръ ордена св. Владиміра и проч., первый изъ русскихъ художниковъ пріобрѣлъ европейскую извѣстность. Этимъ онъ обязанъ одной изъ примѣчательнѣйшихъ картинъ новаго времени—„Послѣднему дню Помпеи“. Карлъ Брюловъ былъ родной братъ архитектора Александра Брюлова; послѣднему едва ли можно простить то, что онъ обезобразилъ московскій Кремль, одно изъ красивѣйшихъ мѣстоположеній въ Европѣ, такимъ дворцомъ, который уступаетъ даже нѣкоторымъ складамъ и топорнымъ домамъ въ Манчестерѣ [1]). Каждый изъ двухъ братьевъ, по заведенному порядку, учился въ Италіи и вывезъ оттуда въ Россію испорченный и смѣшанный стиль. „Послѣдній день Помпеи“ сродни школѣ Каррашей. Конечно, полстолѣтія тому назадъ, русскіе живописцы воображали, какъ и нашъ Рейнольдсъ, что нельзя достаточно изучать болонскихъ мастеровъ; но эта обширная картина отзываетъ также Давидомъ, Лебрёномъ и Грò (что вовсе не утѣшительно, прибавимъ отъ себя). Брюловъ учился въ Римѣ, когда Жиродѐ былъ тамъ директоромъ Французской Академіи: французъ съ русскимъ повстрѣчались и стили ихъ, очевидно, перемѣшались. Картина хорошо задумана относительно положенія и драматическаго дѣйствія; головы, анатомія и драпировки доказываютъ изученіе и прилежный трудъ, но исполненіе, какъ всегда въ Россіи, механично; поверхность мягкая, до слабости. Картина въ одно и то же время и формальна, и чудовищна; она и академична, и судорожна; оставляетъ зрителя холоднымъ, потому что исходитъ не изъ горячности воображенія, а по кускамъ составлена процессомъ медленнаго прилаживанія. Въ Москвѣ я видѣлъ съ дюжину этюдовъ и картинъ Брюлова, доказывающихъ, что онъ былъ не изъ ординарныхъ художниковъ. Но „Торжество Мадонны“, составленная имъ для купола Исакіевскаго собора композиція, есть какая-то безобразная путаница, достойная соперничать съ подобнымъ же сочиненіемъ Корреджіо, извѣстнымъ подъ названіемъ „Рагу изъ лягушекъ“.

„Ѳ. А. Бруни—живописецъ, заслуживающій біографическаго очерка. Учился онъ въ Академіи, потомъ прожилъ 4 года въ Римѣ, воротился въ Петербургъ въ 1844 году, сдѣлался профессоромъ и директоромъ, и предался колоссальнымъ предпріятіямъ. Принесенная имъ манера была, естественно, манерою позднѣйшихъ итальянцевъ. „Мѣдный Змѣй“—картина врядъ-ли менѣе знаменитая, чѣмъ „Послѣдній день Помпеи“, имѣетъ 25 футовъ длины, содержитъ 30 группъ и столько же сценъ. Рисунокъ хорошъ, выраженіе и дѣйствіе сильны. Но манера свидѣтельствуетъ объ иностранномъ изученіи: Баттони и Бенвенути тутъ на-лицо. Давидъ тоже не далекъ; но къ общему эклектизму присоединяется сила и стремительность сѣверныхъ школъ. Моисей и окружающіе его священники благородны, но въ нихъ нѣтъ ни особой какой-либо національности, ни новыхъ элементовъ творчества. Бруни впалъ въ ошибку, общую почти всѣмъ русскимъ живописцамъ: они всегда непостоянны, они переходятъ отъ стиля къ стилю, отъ сюжета къ сюжету; они пишутъ Венеру, а потомъ тотчасъ „Страшный Судъ“... Впродолженіе всей жизни своей Бруни былъ заваленъ работой... Въ композиціяхъ для Исакіевскаго собора встрѣчаешь то широкія, стремительныя подробности, напоминающія Синьорелли, то фигуры съ выраженіемъ блаженства

[1]) Замѣтимъ, что, вопреки увѣренію Аткиксона, А. П. Брюловъ никакого дворца въ Москвѣ не строилъ. Кремлевскій дворецъ построенъ—К. А. Тономъ.

и красоты, какъ у Фра-Анджелико. Вообще же Бруни обязанъ тутъ постоянно чѣмъ-нибудь то Рафаэлю, то Микель-Анджело, то Фра-Беато Анджелико; тоже костюмы Овербеку, Корнеліусу и Каульбаху... Бруни считается главой русской школы, но и по рожденію, и по имени, и большею частью по воспитанію—онъ итальянецъ.

„Т. А. Неффъ, судя по его голымъ нимфамъ, чаще всего другаго копируемымъ въ Эрмитажѣ, мало наклоненъ къ религіозному искусству. Однакоже, Неффъ съ братіей, подобно Корнеліусу и Каульбаху въ Германіи, третируетъ всѣ темы и всѣ вѣры если не съ одинаковой индифферентностью, то по-крайней-мѣрѣ съ одинаковымъ безпристрастіемъ. Онъ очень приближается къ Рикелю, Винтергальтеру и Леопольду Роберу; но, подобно другимъ художникамъ русскаго возрожденія, онъ не можетъ успокоиться, пока не доберется до послѣдней немощи слабыхъ душъ,—заботы о высшемъ искусствѣ. Его произведенія нашли себѣ мѣсто въ Исакіевскомъ соборѣ, а его рисунки переклеиваются на мозаики въ Императорской мануфактурѣ.

„Надо удивляться, какъ мало знаютъ внѣ Россіи иныхъ ея художниковъ, которые, родись они въ Парижѣ или Лондонѣ, Берлинѣ или Мюнхенѣ, пользовались бы самою широкою извѣстностью. Мы говоримъ про профессора Гé, Флавицкаго и Иванова, которые, хотя и уступаютъ Деларошу, но равняются нашимъ Уарду и Герберту, первому въ лучшіе его моменты, и второму, когда онъ по-академичнѣе. Главное, мнѣ извѣстное произведеніе профессора Гé, это его „Тайная Вечеря“, большая, величественная картина, доказывающая въ петербургской Академіи Художествъ стремленія, силу и даже оригинальность русской школы. Вечеря происходитъ не за длиннымъ сткимъ столомъ, какъ у Джотто, Леонардо Винчи и другихъ, но за триклиніумомъ, какъ у Пуссена. Необыкновенное значеніе придано Іудѣ — большой драматической фигурѣ, поставленной въ глубокой тѣни, въ контрастъ съ ослѣпительнымъ свѣтомъ. Положеніе трагично, даже мелодраматично. Другая картина профессора Гé, „Моленіе о чашѣ въ саду Геосиманскомъ“ — созданіе рѣдкой оригинальности и силы. Фигура находится среди совершеннаго уединенія, ученики далеко, а Спаситель стоитъ на колѣнахъ одинъ, въ молитвѣ и страданіи. Оливковыя деревья вокругъ написаны такъ вѣрно, какъ будто художникъ дѣлалъ ихъ на мѣстѣ. Я самъ бродилъ и рисовалъ на Оливковой горѣ, а увѣряютъ, что нынѣшнія деревья были свидѣтелями страданій Христовыхъ. Художникъ своею вѣрностью достигаетъ реальности; фантазія не въ состояніи была бы такъ наполнить задній планъ... Замѣчу здѣсь мимоходомъ, что профессоръ Гé ввелъ впервые въ христіанское искусство славянскую расу. Его типъ Христа совершенно отличается отъ Леонардо-Винчіевскаго въ „Тайной Вечерѣ“... Ни въ Италіи, ни гдѣ-бы то ни было на Востокѣ я никогда не видалъ болѣе изящныхъ типовъ для пророковъ и апостоловъ, чѣмъ типы священниковъ, исполняющихъ церковную службу въ московскомъ Кремлѣ или петербургскомъ Исаакіевскомъ соборѣ.

„К. Д. Флавицкій, сначала воспитанникъ, потомъ пенсіонеръ, наконецъ, профессоръ петербургской Академіи Художествъ—одинъ изъ многихъ русскихъ художниковъ, погибшихъ въ ранніе годы. Его большая картина „Распятіе“ заслужила ему пенсіонъ [1]); находящаяся же въ Академіи композиція его „Христіане въ Колизеѣ“ хотя черезъ-чуръ цвѣтиста и сумазбродна (extravagant), но дѣлаетъ честь пройденной имъ школѣ; наконецъ, третья и послѣдняя его картина, „Смерть княжны Таракановой“, примѣчательнѣйшее произведеніе русской школы на всемірной парижской выставкѣ 1867 г., отвела ему, между покойными знаменитыми художниками, мѣсто рядомъ съ Деларошемъ. Рисунокъ и моделировка фигуры правдивы и тверды, а вся вообще картина выказала такую воспитанную зрѣлость, что западная Европа поражена была изумленіемъ: раньше того она не слишкомъ-то довѣряли Россіи по части успѣшности благородныхъ ея усилій, для того, чтобы начать и поддержать школу высшаго искусства. Но у Флавицкаго воображеніе было лихорадочное; не обладая спокойной и полной равновѣсія душой Деларша, всего болѣе приличной для изучающаго исторію, этотъ художникъ, вмѣстѣ со своими современниками, впалъ въ эффектность и мелодраму... Крысу считаютъ животнымъ слишкомъ неблагороднымъ для того, чтобъ ее можно было допустить въ высшее искусство. Миллѣ первый нарисовалъ морскую крысу въ своей картинѣ „Утопающая Офелія“, но, сообразивъ потомъ хорошенько, художникъ выбросилъ ее изъ своего сочиненія.

„Явленіе Христа народу“, А. А. Иванова, созданіе мастерское, есть самый важный примѣръ національной школы живописи въ московскомъ публичномъ музеѣ. Тридцать лѣтъ тому назадъ, извѣстный художественный писатель, графъ Рачинскій, судя по однимъ этюдамъ, предсказывалъ, что эта картина составитъ эпоху въ русскомъ искусствѣ. Концепція изящна (слѣдуетъ описаніе картины). Фигуры (числомъ 35) заслужили много похвалъ за хорошій рисунокъ и сильное выраженіе; но возражали также, что формы монотонны, какъ будто модели не были достаточно разнообразны, а краска сыра и преувеличена. Я помню, какъ 15 лѣтъ тому назадъ картина эта, только что конченная, была предметомъ разговоровъ всего Рима; художники изъ Café Greco расхвалили ее въ одинъ голосъ: но краски были такія непозволительныя, что одинъ англійскій фотографъ, получившій порученіе снять картину для Россіи, отказался отъ этого, какъ отъ вещи невозможной... Но бѣдный Ивановъ не дожилъ до той популярности, которая ожидала его. Я точно вижу его передъ собой, молчаливаго и грустнаго, убитаго заботой, съ надломленнымъ здоровьемъ, какъ онъ стоитъ передъ громаднымъ своимъ холстомъ, на который онъ потратилъ цѣлыхъ 20 лѣтъ жизни.

„Число русскихъ художниковъ, способныхъ выполнять хорошія историческія картины, гораздо болѣе, велико чѣмъ можно себѣ вообразить. Англія далеко

[1]) Фактъ невѣрный: Флавицкій получилъ большую золотую медаль за „Іосифа, проданнаго братьями“.

уступила Россіи по части высшаго искусства. Впрочемъ, нѣсколько менѣе начинаешь удивляться тому, что полу-варварскій народъ стоитъ тутъ на первомъ планѣ, когда вспомнишь, что изъ всѣхъ художественныхъ созданій ни одного нѣтъ легче созданія посредственной исторической картины. Уже Вазари разсказываетъ, что въ его время искусство сдѣлало такіе удивительныя успѣхи, что можно въ нѣсколько дней и даже часовъ выполнить то, на что прежде требовались годы. Петербургская Академія Художествъ поставила въ точно такое же положеніе русскихъ художниковъ. Просто невѣроятно количество живописцевъ, способныхъ выполнять хорошія академическія картины. Лучшими между ними мнѣ показались: гг. Мюллеръ, Егоровъ, Рейтернъ, Бассинъ, Тильбруни, Зинлеръ, Вронниковъ, Якоби, Ряболовъ, Чумаковъ, Шереметевъ и Капренскій [1]). Эти и другіе художники столько же безразличны для Запада, какъ еслибъ они жили и работали въ Китаѣ... Академія обожаетъ множество картинъ, за которыя ею розданы золотыя медали; но ошибка этихъ претенціонныхъ вещей та, что онѣ слишкомъ похожи на надутыя попытки учениковъ. Впрочемъ, надо прибавить, что хотя русскія картины въ Эрмитажѣ и Академіи сильно страдаютъ при сравненіи съ французскими картинами Лебрёна, Давида, Жерико, Робера, Верне, Энгра, Фландрена, и въ другихъ, въ луврскихъ и люксембургскихъ галлереяхъ, но будущее Россіи все-таки полно надеждъ: русское искусство идетъ въ гору, а французская школа теперь въ упадкѣ... Россія еще не износилась, каждую минуту можетъ у ней проявиться талантъ тамъ, гдѣ его вовсе не ожидаютъ. Будучи въ Петербургѣ въ 1870 г., я встрѣтился съ ученикомъ, Генрихомъ Семирадскимъ, на котораго, если не ошибаюсь, Европа обратитъ вниманіе. Онъ былъ занятъ исторической картиной, по обыкновенію, колоссальныхъ размѣровъ, которая, вѣроятно, доставитъ ему заграничное пенсіонерство („Александръ Великій и его врачъ"). Въ пылу юности онъ набросалъ разныя дикія фантазіи, напримѣръ, „Разрушеніе Содома и Гоморры" и „Сошествіе въ адъ". Русское правительство великодушно даетъ средства избавиться отъ этихъ юношескихъ промаховъ — посылаетъ воспитанника путешествовать, и черезъ 6 лѣтъ онъ можетъ, если захочетъ, воротиться русскимъ Рафаэлемъ или Каульбахомъ. Они воспроизводятъ любаго автора, кромѣ одного Тиціана: въ венеціанскомъ колоритѣ до-сихъ-поръ отказано Петербургу.

„У Россіи тотъ недостатокъ, что она не добилась до-сихъ-поръ ни новаго стиля, ни новыхъ сюжетовъ. Конечно, гораздо легче удариться въ рутину: но русское искусство падетъ на этомъ пути, приготовленномъ ей ея расою и вѣрованіями, географическими и политическими условіями, если не внесетъ въ искусство новыхъ идей.

„Россія бѣдна баталическими живописцами; что же касается морскихъ, то врядъ-ли имъ теперь время. Одинъ ея флотъ подъ Севастополемъ, другой, говорятъ, такой отсталый или гнилой, что навряд-ли можетъ рѣшиться выйти изъ Кронштадта. Значитъ, морскимъ живописцамъ нечего и дѣлать [1]). Англія, какъ царица морей, есть единственная нація, создавшая цѣлую школу отличныхъ морскихъ живописцевъ... Поэтому нечего удивляться, если Россія можетъ похвастать немногимъ по этой части. Айвазовскій устремился, головой впередъ, въ изображеніе „Потопа"; но это ни что иное, какъ бѣшеное и безформенное сумазбродство. Единственный, быть можетъ, русскій живописецъ, способный изображать морскія сраженія —это Алексѣй Боголюбовъ, бывшій морской офицеръ (подобно Коцебу, служившему прежде въ войскѣ). Но онъ далеко не національный продуктъ; онъ многимъ обязанъ своимъ дюссельдорфскимъ годамъ ученія у Андрея Ахенбаха..."

Признавъ затѣмъ способность русскихъ къ „жанру" какъ къ такому роду живописи, гдѣ можно много копировать съ натуры и мало создавать, Антиксонъ помяновываетъ съ похвалой, но вскользь, извѣстныхъ ему въ этомъ родѣ художниковъ, и относитъ сюда: гг. Андрея Попова, Соколова, Сверчкова, Страшинскаго, Брянскаго, Верещагина, Журавлева, Клодта, Морозова, Якоби, Мясоѣдова, Пукирева, Филиппова. Шварца и Рейнерса. Тутъ же онъ сильно одобряетъ „Масляницу" профессора Маковскаго, даже говоритъ, что эта картина была бы достойна Гогарта (высшая похвала въ устахъ англичанина), но жалуется на „сырой", негармоничный колоритъ. Очень хвалитъ „Деревенскія похороны" профессора Перова, какъ произведеніе таланта оригинальнаго и правдиваго на столько, что въ наивосѣ онъ далеко оставляетъ за собою француза Фрера. „Въ самомъ дѣлѣ", говоритъ онъ, „у Россіи есть много, что изобразить для Европы изъ темныхъ и печальныхъ сторонъ жизни". Наконецъ, что касается В. В. Верещагина. Антиксонъ перепечатываетъ въ своей книгѣ, съ маленькими лишь измѣненіями, ту самую статью, которая была имъ напечатана въ „Saturday Review", и которая, въ извлеченіи, была недавно сообщена читателямъ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей".

Въ заключеніе главы о русскихъ художникахъ (гдѣ самымъ непростительнымъ и непонятнымъ образомъ вовсе пропущенъ г. Крамской), Аткинсонъ говоритъ, что, не смотря на многіе недостатки, русская школа „внушаетъ уваженіе, и даже удивленіе". Геніи здѣсь, конечно, рѣдки, но талантовъ вообще не мало. „Будущность школы будетъ, безъ сомнѣнія, зависѣть отъ судьбы самаго государства; государство, вошедшее въ пословицу по неразвитости своихъ средствъ, вѣ-

[1]) Небывалыя имена: Tilbruni, Ravoloff здѣсь не опечатка; они повторяются у Аткинсона и въ другихъ мѣстахъ. Кого онъ тутъ разумѣетъ — отгадать мудрено. Но Мюллеръ—это Моллеръ, какъ видно далѣе, по тексту.

[1]) Не говоря уже о непростительной и злостной невѣрности фактовъ, нельзя не подивиться здѣсь узкости и рутинности понятій человѣка старой школы. Точно будто вездѣ необходимы, для полноты и достоинства школы, „баталическіе живописцы" (гдѣ же уважается теперь этотъ сухой и несносный родъ живописи)! Точно будто морскіе живописцы имѣютъ главною задачею представленіе корабля, а не—моря, его красотъ и феноменовъ.

ронять, обѣщаетъ въ будущемъ большое развитіе искусству. Россіи предстоитъ большая задача впереди: подобно Англіи, она должна будетъ распространить искусство въ государствѣ, гдѣ солнце никогда не заходитъ".

Въ дополненіи, помѣщенномъ въ концѣ книги, Аткинсонъ говоритъ про русскія картины, бывшія на международной лондонской выставкѣ 1872 года, и на вѣнской всемірной 1873 года. Тутъ онъ прибавляетъ надо новаго къ сказанному уже выше, такъ какъ эти картины принадлежатъ авторамъ, о которыхъ онъ говорилъ уже и прежде. Изъ числа же русскихъ художниковъ, появляющихся на страницахъ его книги впервые, онъ особенно останавливается на гг. Семирадскомъ и Рѣпинѣ. Про перваго онъ говоритъ, по поводу его „Грѣшницы", что онъ болѣе чѣмъ сдержалъ все, что обѣщалъ, будучи еще ученикомъ: свѣтовые эффекты превосходны, типъ Христа похожъ на Альбертъ-Дюрюровскій, стиль, хотя мелодраматическій и бьющій на эффектъ, но сильный и замѣчательный по реализму. Про втораго онъ говоритъ: „Илья Рѣпинъ составилъ себѣ репутацію большою, полною жизни и во всѣхъ отношеніяхъ примѣчательною композиціею „Бурлаки на Волгѣ". Деревенскіе мужики, напряженные въ лямки, тянутъ барку вверхъ по рѣкѣ; лица полу-дикія, а картина вообще, мастерское натуралистическое произведеніе, имѣетъ, имѣетъ съ нѣкоторыми другими русскими созданіями, свое совершенно самостоятельное значеніе, какъ изображеніе малоизвѣстныхъ расъ и въ высшей степени живописныхъ костюмовъ".

Относительно русской скульптуры Аткинсонъ бросаетъ нѣсколько бѣглыхъ замѣтокъ, и даже говоритъ, что въ „Петербургѣ и на разныхъ заграничныхъ выставкахъ онъ встрѣчалъ русскія скульптурныя произведенія, которыя по силѣ и натурализму составляютъ благопріятный контрастъ упадку и слабости, отличающимъ самымъ фатальнымъ образомъ европейскія скульптурныя школы послѣднихъ столѣтій". Вслѣдъ за этимъ онъ съ величайшей похвалой говоритъ о жизненности, правдѣ и силѣ въ „Иванѣ Грозномъ" г. Антокольскаго, хотя признаетъ тутъ нѣкоторую эскизность исполненія. Далѣе онъ хвалитъ также „Мальчика-скульптора", г. Каменскаго — за грацію, „Кіевлянина" г. Чижова, хотя и находитъ въ этой статуѣ нѣкоторую „сѣверную грубоватость"; наконецъ, хвалитъ также маленькія бронзовыя вещицы г. Либериха, но сожалѣетъ, что этотъ художникъ остановился и не идетъ впередъ.

Наконецъ, приведемъ еще одно замѣчаніе изъ книги Аткинсона: говоря про русскія художественныя произведенія, выставленныя въ 1872 году въ Лондонѣ на международной выставкѣ, онъ жалуется на ихъ непомѣрно высокую цѣну: „это" говоритъ онъ, „такія цѣны, которыя просто отваживаютъ покупателей; а между тѣмъ работа и колоритъ не могутъ еще завладѣть всѣми симпатіями торговцевъ и знатоковъ".

Этимъ мы заключимъ наши выписки, не претендующія, конечно, дать полное понятіе о книгѣ, въ которой русскому искусству отведено нѣсколько сотъ страницъ. Но по крайней мѣрѣ читатель получитъ хотя нѣсколько образчиковъ того, какъ нынѣче начинаютъ заниматься русскимъ искусствомъ, какое почетное мѣсто начинаютъ отводить ему.

(„*С.П.Б. Вѣд.*" *30 апр. 1874, № 117, безъ подп.*).

Отчетъ Академіи Художествъ за 1872—73 гг.

На дняхъ вышелъ въ свѣтъ отчетъ Академіи Художествъ за періодъ времени отъ 4-го ноября 1872 по 4-е ноября 1873 года. Многія изъ сообщаемыхъ здѣсь свѣдѣній интересны и свидѣтельствуютъ объ удовлетворительномъ ходѣ у насъ художественнаго дѣла, и это доказывается цифрами, которыя мы приведемъ ниже; но особенно значительными слѣдуетъ признать двѣ мѣры, принятыя Академіею въ теченіе указаннаго періода, которыя, конечно, поэтому и поименованы въ самомъ началѣ рѣчи, прочитанной г. конференцъ-секретаремъ на публичномъ актѣ. О первой сказано слѣдующее: „Принявъ во вниманіе, что единственная цѣль заграничнаго путешествія есть усовершенствованіе въ искусствѣ, что, слѣдовательно, усиленная дѣятельность пенсіонера требуетъ много времени и полнѣйшей независимости, семейное же состояніе часто отнимаетъ возможность путешествовать и вынуждаетъ работать не съ цѣлью усовершенствованія, а единственно по нуждѣ, для пріобрѣтенія средствъ жизни,—совѣтъ, имѣя примѣры неутѣшительныхъ результатовъ заграничнаго пребыванія женатыхъ пенсіонеровъ, нашелъ полезнымъ, ученикамъ женатымъ, удостоеннымъ первой золотой медали, не предоставлять права на пенсіонерское содержаніе. „Прочитавъ это рѣшеніе, безъ сомнѣнія, многіе пожалѣютъ, что „разработкою этого вопроса", какъ сказано въ отчетѣ, „одного изъ многихъ, возникшихъ въ практической внутренней жизни Академіи", совѣтъ занялся не обратившись напередъ къ общественному мнѣнію и печати, какъ бывали не разъ тому примѣры. Безъ сомнѣнія, общественное мнѣніе обратилось бы, съ своей стороны, также къ „практической внутренней жизни", только не Академіи, а художниковъ, и сказало бы, что „по нуждѣ" слишкомъ часто работаютъ не одни пенсіонеры, но и академики, и профессора, вообще всякаго рода художники, безъ различія возраста и зависимости, или независимости отъ Академіи. Если положеніе неженатаго человѣка должно было бы предохранять искусство отъ работы по нуждѣ, то слѣдовало бы из-

дать такой законъ, который вообще запрещалъ бы художникамъ (по примѣру, мало утѣшительному, католическихъ священниковъ) жениться когда бы то ни было. Далѣе, общественное мнѣніе сказало бы, конечно, что „независимость“ и „много времени“ нужны не только пенсіонеру, но и всякому художнику, однакоже это не мѣшаетъ художникамъ жениться, и производить вещи усидчивыя, а иногда замѣчательныя; что всего болѣе тратится юношами времени и денегъ не въ семейномъ, а въ холостомъ состояніи; что и то, и другое, время и деньги, очень часто могутъ быть на лицо у академиковъ и профессоровъ, и однако же все-таки могутъ не вести ихъ ровно ни къ чему порядочному по части искусства, такъ какъ для этого всего нужнѣе нѣчто совсѣмъ другое —дарованіе, любовь къ дѣлу и энергія; наконецъ, что въ средѣ нашихъ молодыхъ художниковъ можно показать нѣсколько самыхъ почетныхъ примѣровъ, доказывающихъ, что, несмотря на семейство, ихъ талантъ выросталъ и мужалъ за-границей, въ ихъ года пенсіонерства. Словомъ, общественное мнѣніе, еслибъ имѣло возможность высказаться въ свое время, вѣроятно способствовало бы и съ своей стороны „разработкѣ вопроса“ и предостерегло бы Академію, въ 109-й годъ ея существованія, отъ принятія мѣры поспѣшной и мало основательной, съ произвольностью которой не многое можетъ сравниться во всѣ остальныя 109 лѣтъ ея существованія.

За то другая мѣра не можетъ не порадовать въ высшей степени всякаго, желающаго добра русскому искусству. „Уже неоднократно“. говоритъ отчетъ, „въ совѣтѣ Академіи выражена была крайняя необходимость въ принятіи со стороны Академіи мѣръ къ сохраненію памятниковъ русской старины отъ разоренія, уничтоженія и невѣжественныхъ обновленій. Съ этою цѣлью совѣтъ, отнѣнивъ обязательную реставрацію памятниковъ древняго Запада, нашелъ нужнымъ: пенсіонеровъ по архитектурѣ, по возвращеніи изъ-за границы, посылать въ теченіе года въ путешествіе по Россіи, съ цѣлью реставрированія замѣчательнѣйшихъ изъ древнихъ русскихъ памятниковъ, по уцѣлѣвшимъ частямъ, и для обмѣра и срисованія тѣхъ, которые сохранились еще, или незначительно потерпѣли отъ передѣлокъ позднѣйшаго времени“. Это рѣшеніе не можетъ не назваться въ высшей степени прогрессивнымъ и благодѣтельнымъ: безплодное и рутинное реставрированіе старинныхъ классическихъ руинъ (равняющееся каррикатурному писанію латинскихъ и греческихъ стиховъ въ наше время) замѣняется теперь столько необходимымъ для насъ изученіемъ національныхъ памятниковъ. Безъ сомнѣнія, въ самомъ скоромъ времени это придастъ много силы, самостоятельности и новизны творчеству возникающей архитектурной школы нашей, давшей уже и такъ столько доказательствъ свѣжаго почина и оригинальности.

Изъ числа прочихъ удовлетворительныхъ фактовъ академической жизни мы приведемъ слѣдующіе: Академія Художествъ предполагаетъ предпринять изданіе литературнаго органа, подъ названіемъ: „Ежегодникъ Императорской Академіи Художествъ“, съ приложеніемъ гравюръ, литографій, фотографій и проч., о чемъ сдѣлано уже представленіе министерству двора. Художественные классы, по словамъ отчета, „съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе наполняются учениками и вольнослушающими, которые занимаются съ примѣрнымъ усердіемъ. Учебные экзамены вторично доказали, что перенесеніе ихъ на сентябрь мѣсяцъ—мѣра вполнѣ практическая; учащіеся съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе оцѣниваютъ важность науки, число посѣщающихъ лекціи и экзамены прогрессивно увеличивается. Экзамены проходятъ гораздо удовлетворительнѣе прежняго“. Къ ноябрю 1873 года учениковъ было 175, вольнослушающихъ 130 (всего 305); пенсіонеровъ 15, изъ нихъ 11 за-границей, 4 въ Россіи. Въ теченіе года въ въ музеяхъ Академіи занимались копированіемъ 7,117 человѣкъ, посѣтителей было 15,355 человѣкъ; занималось въ библіотекѣ болѣе 5,000 человѣкъ. Объ успѣхахъ женщинъ-художницъ мы находимъ мало свѣдѣній въ отчетѣ: мы узнаемъ только, что въ мартѣ 1873 года объявлена похвала г-жѣ Михальцевой за акварельныя работы съ неподвижной натуры, и г-жѣ Собко—за занятія въ скульптурномъ классѣ (едва ли не первый примѣръ у насъ), а въ маѣ той же г-жѣ Собко за лѣпку барельефа „голова Люцифера“. Главнѣйшими утратами Академіи, въ 1873 году, должны почитаться: архитекторъ Гартманъ и пейзажистъ Васильевъ; оба умерли въ молодыхъ годахъ, далеко не довершивъ того, къ чему, повидимому, судя по ихъ таланту, они были способны.

(„*С.П.Б. Вѣд.*“, *11 авг. 1874 г., № 219*).

По поводу статьи Н. Тютрюмова касательно отреченія Верещагина отъ званія профессора.

(Письма къ ред. „Спб. Вѣд.“).

I.

М. г. Въ № 265-мъ „Русскаго Міра“ (27-го сентября) помѣщена статья академика Н. Тютрюмова подъ заглавіемъ: „Нѣсколько словъ касательно отреченія г. Верещагина отъ званія профессора живописи“. Здѣсь очень пространно доказывается, что „такому“ художнику, какъ Верещагинъ, „всякіе почетные титулы вредны, а полезны только деньги,

деньги и деньги, которыя онъ умѣлъ ловко выручать"; что во время выставки своихъ картинъ въ Петербургѣ г. Верещагинъ употребилъ всевозможныя средства, чтобы пустить пыль въ глаза публикѣ и обиорочить знатоковъ: такъ, напримѣръ, для этой послѣдней цѣли онъ иныя картины освѣтилъ огнемъ, другія слабымъ свѣтомъ изъ оконъ, а вообще ко всѣмъ не допускалъ публику близко подходить, посредствомъ перилъ, и т. д.; что средствомъ для привлеченія симпатій публикѣ, г. Верещагину послужили также: безплатный входъ, продажа каталога по баснословно-дешевой цѣнѣ, и т. д.

Я предоставляю себѣ разсмотрѣть всѣ эти пункты подробно впослѣдствіи, но въ настоящую минуту обращаюсь къ г. академику Тютрюмову со всепокорнѣйшею просьбою: *печатно* объяснить, на чемъ основано его заявленіе, что „въ Азіи написаны только этюды и сдѣланы карандашныя замѣтки, а вся масса картинъ писалась въ Мюнхенѣ и *компанейскимъ способомъ*" (особенно крупный и толстый шрифтъ въ подлинникѣ), такъ что „въ общемъ впечатлѣніи осталась уже не личность г. Верещагина, а только его фирма, и послѣ этого ему, пожалуй, и неловко было признать себя профессоромъ".

Всѣ эти факты я сообщаю теперь же В. В. Верещагину въ Бомбей, а пока придетъ его отвѣтъ, я приглашаю академика Тютрюмова отвѣтить мнѣ, какъ человѣку, которому Верещагинъ, отъѣзжая на Востокъ, поручилъ имѣть попеченіе о своихъ художественныхъ и другихъ интересахъ, во время его отсутствія. Заявленіе г. Тютрюмова, если не будетъ подтверждено полновѣсными доказательствами, легко можетъ быть признано злостной клеветой и подвергнуться разсмотрѣнію суда. Я намѣренъ изслѣдовать это дѣло до послѣднихъ подробностей, здѣсь и заграницей. Вѣдь дѣло идетъ о подлогѣ В. В. Верещагина и продажѣ имъ фальшивыхъ картинъ.

II.

М. г. Академикъ Тютрюмовъ не хочетъ или не можетъ мнѣ отвѣчать. Я, кажется, далъ ему довольно времени надуматься о вещи, должно быть, хорошо ему извѣстной, о томъ: кого именно В. В. Верещагинъ нанималъ въ Мюнхенѣ писать за себя картины? Но нѣтъ, онъ соблюдаетъ строгое молчаніе. Должно быть ждетъ: чего, не знаю. Вѣроятно процесса, который явось развяжетъ ему языкъ.

Между тѣмъ, я съ разныхъ сторонъ получаю, изъ-за границы, заявленія о негодованіи нашихъ художниковъ на выходку академика Тютрюмова. Римская наша художественная колонія глубоко возмущена, парижская тоже, и, сверхъ того, эта послѣдняя предлагаетъ мнѣ формально обратиться за разъясненіями къ Жерому и другимъ парижскимъ живописцамъ, а также къ тѣмъ изъ нашихъ русскихъ художниковъ, которые знаютъ В. В. Верещагина и видали, какъ, когда и что онъ работалъ.

Но еще энергичнѣе всего этого письмо, присланное сюда, изъ Мюнхена, нашимъ извѣстнымъ художникомъ, профессоромъ Коцебу. Онъ пишетъ одному здѣшнему профессору, для передачи мнѣ, слѣдующее: „Къ моему величайшему сожалѣнію, только сегодня (10-го (22-го) октября) прочиталъ я въ „Дрезденской Газетѣ" статью, гдѣ подробно излагается Верещагино-Тютрюмовское дѣло, насчетъ того, что Верещагинъ заподозрѣнъ въ писаніи картинъ посредствомъ компаніи мюнхенскихъ художниковъ. Конечно, достаточно одного взгляда на картины Верещагина тому, кто хоть сколько-нибудь понимаетъ художественное дѣло, чтобы ясно уразумѣть, что все это писано одною и тою же рукою. Но дѣло идетъ не о моемъ только личномъ мнѣніи, какъ бы оно твердо ни было: дѣло идетъ о томъ, чтобы какъ можно скорѣе и неопровержимѣе возстановить честь благороднаго человѣка. Въ статьѣ „Дрезденской Газеты" я прочелъ, что г. Стасовъ (впрочемъ, мнѣ вовсе неизвѣстный) взялъ на себя это дѣло. Я съ полною готовностью протягиваю ему руку. Мюнхенское „Художественное Товарищество" содержитъ около 600 художниковъ. Пусть г. Стасовъ обратится къ этому Обществу съ полнымъ довѣріемъ, прося ихъ *произвести слѣдствіе*. Здѣсь, у насъ, знаютъ очень хорошо, клевета ли пущена про Верещагина, или нѣтъ. Я съ удовольствіемъ приму на себя передачу его письма Обществу". Я съ глубокою благодарностью принимаю предложеніе профессора Коцебу и въ свое время доведу до свѣдѣнія нашей публики о результатахъ мюнхенскихъ розысканій.

Свой же собственный взглядъ на это дѣло откладываю до окончанія этого „предварительнаго слѣдствія".

III.

Окончаніе Тютрюмовской исторіи.

Въ № 294-мъ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей", отъ 21-го октября, я передавалъ читателямъ, что проживающій въ Мюнхенѣ нашъ профессоръ Коцебу предложилъ мнѣ обратиться къ „Мюнхенскому Художественному Товариществу" (состоящему приблизительно изъ 600 членовъ) съ просьбою *произвести слѣдствіе*, по обвиненію В. В. Верещагина академикомъ Тютрюмовымъ въ томъ, что онъ не самъ писалъ свои картины, а нанималъ для того мюнхенскихъ художниковъ. Тотчасъ же я принялъ это предложеніе съ искреннею благодарностью, послалъ въ Мюнхенъ, въ переводѣ, статью г. Тютрюмова и протестъ нашихъ художниковъ, и обязался сообщить въ свое время нашимъ читателямъ о результатахъ слѣдствія.

На-дняхъ я получилъ слѣдующее оффиціальное письмо отъ Мюнхенскаго Художественнаго Товарищества (на нѣмецкомъ языкѣ):

Мюнхенъ, 30-го декабря 1874.

„М. г., согласно вашему желанію, Мюнхенское Художественное Товарищество произвело ближайшее разслѣдованіе относительно русскаго живописца г. Ве-

рещагина (проживавшаго здѣсь въ 1871—73 гг.) и произведенныхъ имъ здѣсь картинъ.

„Г. Верещагинъ, во время пребыванія своего здѣсь, былъ въ сношеніяхъ лишь съ очень немногими художниками, которые теперь всѣ, конечно, извѣстны нижеподписавшемуся комитету. Эти художники, равно какъ и находившіеся при г. Верещагинѣ служители, заявили, что они никогда не видали у него другихъ художниковъ, и что онъ никогда не пользовался чьею-нибудь художественною помощью.

„Затѣмъ, мы предложили общему собранію Мюнхенскаго Художественнаго Товарищества вопросъ: не извѣстно ли кому-нибудь, чтобы кто-либо и кто именно, оказывалъ г. Верещагину художественную помощь?

„Когда же никто не отвѣчалъ утвердительно на этотъ вопросъ, мы назначили еще 8-ми-дневный срокъ, съ просьбою дать отвѣтъ по этому дѣлу; но, какъ и слѣдовало ожидать, послѣ прошествія срока не оказалось никакихъ свѣдѣній о помощи г. Верещагину со стороны мюнхенскихъ художниковъ.

„Сверхъ того, мы можемъ заявить съ величайшимъ удовольствіемъ, что какъ въ нашемъ общемъ собраніи, такъ и внѣ его, во всѣхъ художественныхъ кружкахъ, сообщенный вами фактъ оклеветанія такого высокаго художника (eines so hervorragenden Künstlers), какъ г. Верещагинъ, вызвалъ глубочайшее негодованіе, и что—безъ единаго исключенія—всѣ многочисленные художники, знающіе произведенія г. Верещагина по фотографіямъ, выразили самую твердую увѣренность, что характеръ и высокая оригинальность (eminente Originalität) этихъ созданій, на сюжеты изъ ташкентской войны, рѣшительно исключаютъ участіе всякой другой руки, кромѣ руки одного единственнаго мастера (jede andere Hand als die eines Einzigen Meisters in vorneherein ausschliessen).

Подписали: предсѣдатель комитета Мюнхенскаго Художественнаго Товарищества *Конрадъ Гоффъ*, секретарь: *профессоръ Антонъ Гессъ*, члены комитета: *профессоръ І. Л. Раабъ*, *К. Кронбергеръ*, *В. Линденшмидтъ*, *профессоръ А. Вагнеръ*, *Вилле*, *Марке*, *Іозефъ Брандтъ*, *Л. Ланко*, *А. Коцебу*“.

Это энергическое и глубоко-симпатичное заявленіе цѣлой массы уважаемыхъ европейскихъ художниковъ дѣлаетъ излишнимъ всякое дальнѣйшее разслѣдованіе по поводу клеветы, пущенной въ печать господиномъ академикомъ Тютрюмовымъ, и хотя одна пословица утверждаетъ, что одному немудрому человѣку гораздо легче бросить камень въ воду, чѣмъ цѣлому десятку разумныхъ достать его потомъ оттуда, но на нынѣшній разъ дѣло кончилось скорѣе и лучше, чѣмъ обѣщаетъ пословица. Собственно говоря, самому г. академику я имѣлъ бы все право не отвѣчать, потому что онъ давно положилъ оружіе, и, видя, что дѣло принимаетъ серьезный оборотъ, сталъ прибѣгать къ разнымъ плохимъ увертками, а потомъ и прямо объявилъ въ „Русскомъ Мірѣ“ (№ 298), что фактовъ у него никакихъ нѣтъ, и говорилъ онъ только по слухамъ; но я пишу теперь для того, чтобы уничтожить до самаго корня и клеветническіе слухи, откуда бы они и отъ кого бы ни шли. Въ своихъ статьяхъ г. Тютрюмовъ никогда не говорилъ отъ одного своего лица; онъ всегда говорилъ „мы, художники“, и вообще старался дать понять, что онъ не одинъ въ своемъ родѣ, и что ихъ нѣсколько, людей, на тютрюмовскій манеръ оцѣняющихъ талантъ В. В. Верещагина и открывшихъ его „*компанейскій способъ работы*“, такъ что отъ самого г. Верещагина осталась „*только одна фирма*“. Передѣлывать у этихъ господъ ихъ низкій или плоскій образъ мысли—у меня нѣтъ ни времени, ни охоты, но я считаю себя обязаннымъ сообщить публикѣ нѣсколько фактовъ относительно всего этого дѣла, быть можетъ ей неизвѣстныхъ.

1) В. В. Верещагинъ освѣтилъ огнемъ нѣкоторыя (очень немногія) изъ своихъ картинъ, во время ихъ выставки въ Петербургѣ, потому, во-первыхъ, что у насъ дни коротки и часто сѣры, а ему хотѣлось имѣть постоянно, безпрерывно, полное и удовлетворительное освѣщеніе; сверхъ того, въ настоящее время въ Европѣ принято освѣщать во многихъ галлереяхъ картины огнемъ, именно для меньшей потери посѣтителями времени въ продолженіе дня. Такъ, напримѣръ, не дальше какъ въ прошломъ году я видѣлъ освѣщенными, подобнымъ образомъ, въ Лондонѣ, всю кенсингтонскую картинную галлерею (со включеніемъ знаменитыхъ картоновъ Рафаэля), и весь музей въ Ветналь-Гринъ, заключавшій знаменитую и огромную картинную галлерею сэра Ричарда Уэллеса. Поэтому, когда г. Верещагинъ точно также освѣтилъ огнемъ многія картины своей выставки въ Хрустальномъ Дворцѣ (апрѣль 1873 года), то это никого изъ англичанъ не удивляло (ссылаюсь на англійскія газетныя статьи, переведенныя мною нынѣшней весной въ одномъ изъ нумеровъ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостей“). Нужно было картинамъ Верещагина проѣхать всю Европу и очутиться въ Петербургѣ, для того, чтобы нашлись гг. Тютрюмовы, называющіе себя „художниками“, и въ своемъ кругломъ невѣжествѣ печатающіе непростительныя глупости.

2) Верхняя часть оконъ, освѣщавшихъ картины Верещагина въ домѣ министерства внутреннихъ дѣлъ, была завѣшена по моему совѣту. Верещагинъ показывалъ мнѣ свою выставку раньше ея открытія для публики, и я ему напомнилъ нынѣшній общепринятый въ Европѣ способъ выставленія картинъ: это, чтобъ зритель былъ самъ въ тѣни, а окно (боковое или верхнее) было прикрыто темнымъ коленкоромъ такъ, чтобы свѣтъ падалъ единственно на картину, а не на зрителей и не на комнату. Въ прошломъ году я видѣлъ, какъ выставляли свои картины Гюставъ Дорé въ Лондонѣ и Макартъ въ Вѣнѣ, и потому давалъ свой совѣтъ на основаніи опыта. Верещагину понравилось мое указаніе, и онъ ему послѣдовалъ немедленно же.

3) Послѣ статей академика Тютрюмова, я адресовался къ нѣкоторымъ московскимъ нашимъ художникамъ, чтобы узнать, правда-ли, что картины Верещагина *проиграли* безъ огненнаго освѣщенія и выказали всѣ свои недочеты и несовершенства, до-

сихъ-поръ прикрытые или скраденные огнемъ. Къ сожалѣнію, я изъ Москвы получилъ только уклончивые или двоязычные отвѣты, и убѣдился, что большинство гг. московскихъ художниковъ не возлюбило или не поняло всего значенія таланта Верещагина. За то я получилъ самыя рѣшительныя свѣдѣнія отъ художниковъ петербургскихъ, которымъ случилось побывать въ это время въ Москвѣ. Оставляя другихъ, пока, въ сторонѣ, я сошлюсь хотя бы только на одного П. А. Брюлова, по назначенію Академіи Художествъ состоявшаго комиссаромъ при нашемъ художественномъ отдѣлѣ въ прошломъ году, на всемірной художественной выставкѣ. Онъ уполномочиваетъ меня высказать печатно, что онъ видѣлъ выставку Верещагина, въ Москвѣ, въ первые же дни ея открытія, въ серединѣ сентября: помѣщена она тѣсно, сжато, въ высшей степени невыгодно, освѣщеніе плохонькое; но тѣмъ не менѣе даже и при такихъ условіяхъ выступаетъ наружу самымъ поразительнымъ образомъ громадный талантъ автора, а картины, освѣщенныя въ Петербургѣ огнемъ, даже *сильно выигрываютъ* при одномъ дневномъ освѣщеніи, потому что при немъ писались и разсчитаны были преимущественно на одно это освѣщеніе. Все мастерство, вся энергія, вся колоритность и весь кипучій огонь таланта Верещагина такъ и бросаются здѣсь въ глаза каждому сколько-нибудь понимающему, все равно и въ тщательно оконченныхъ картинахъ, и въ быстрыхъ, талантливыхъ наброскахъ.

Я до-сихъ-поръ не знаю мнѣнія В. В. Верещагина о выходкахъ г. академика Тютрюмова; изъ послѣдняго письма его я знаю только, что въ послѣднее время онъ находился въ Агрѣ, направился въ Непалъ, и уже давно не получалъ моихъ писемъ, по случаю своихъ безпрестанныхъ переѣздовъ по дикимъ мѣстностямъ Остъ-Индіи. Еще въ концѣ ноября онъ ничего не зналъ о подвигахъ г. Тютрюмова; но я убѣжденъ, что когда, наконецъ, и узнаетъ, то найдетъ всего болѣе приличнымъ—какъ я нахожу—не начинать никакого процесса. Дѣло уже достаточно разъяснилось съ фактической стороны, а установившееся теперь о г. Тютрюмовѣ и его статьяхъ общее мнѣніе можетъ служить г. академику уже достаточною карою на всю остальную жизнь.

(„С.П.Б. Вѣд.," 30 сент., 25 окт. и 30 дек. 1874 г., №№ 269, 294 и 358).

Отвѣты г-ну Якоби.

(Письма къ редактору „Нов. Времени").

I.

Г. Якоби подаетъ самый худой примѣръ нашему молодому поколѣнію художниковъ. Онъ пишетъ не только посредственныя картины, но что-то и еще болѣе непростительное: статьи, въ которыхъ нѣтъ ни одного слова правды.

Читая его „письмо" ко мнѣ, напечатанное въ № 80 „С.-Петерб. Вѣдом." 1876 г., конечно многіе, не зная дѣла, должны были радоваться на правдолюбца и филантропа, ставящаго выше всего истину и правое дѣло, а потому и поспѣшившаго бросить деспотическое, никуда негодное „Товарищество передвижныхъ выставокъ"; безъ сомнѣнія, многіе должны были придти въ восхищеніе отъ мужественныхъ протестовъ г. Якоби, отряхнувшаго съ своихъ ногъ пыль какого-то нелѣпаго и безобразнаго „Товарищества" и перешедшаго въ несравненно болѣе превосходное, гуманное и много обѣщающее „Общество выставокъ".

Но вообразите себѣ, что все это неправда и небывальщина. Никакихъ негодованій и протестовъ у г. Якоби никогда не бывало; всего того, что онъ нынче повѣствуетъ о чудовищныхъ правилахъ „Товарищества передвижныхъ выставокъ"—вовсе не существуетъ! Каковъ господинъ, рѣшающійся выступать публично, въ печати, съ такимъ почтеннымъ багажемъ!

Вотъ мои доказательства.

1) Г. Якоби говоритъ, что онъ „не захотѣлъ быть членомъ Товарищества и ушелъ изъ перваго его засѣданія, на которомъ обсуждался уставъ общества". Это совершенная неправда. Г. Якоби не только не ушелъ съ засѣданія этого (16 декабря 1870 г.), но подписалъ его протоколъ (я видѣлъ его собственными глазами), со всѣмъ согласился, и не протестовалъ ни противъ единой іоты чего-бы то ни было изъ всего высказаннаго въ уставѣ или въ засѣданіи. Между тѣмъ, нѣкоторые другіе члены тутъ же протестовали противъ того, что имъ не нравилось, и это занесено въ протоколъ (напримѣръ, протестъ г. Лемоха противъ времени открытія первой передвижной выставки). Значитъ, и г. Якоби могъ бы поступить точно также, еслибы находилъ то нужнымъ. Но нужнымъ онъ не нашелъ.

2) Г. Якоби не ушелъ изъ „Товарищества", а былъ исключенъ изъ него, вмѣстѣ съ нѣкоторыми другими членами, протоколомъ 2 января 1872 года, потому что не представилъ къ тогдашней выставкѣ ни одной картины или рисунка, вопреки обѣщанію и обязательству, имъ собственноручно подписанному въ протоколѣ, еще за годъ... Этого факта я до сихъ поръ не зналъ.

3) Г. Якоби увѣряетъ, что „ни одинъ благомыслящій художникъ не можетъ подчиниться тому требованію", чтобы членъ „Товарищества", во время его выставки, не выставлялъ нигдѣ болѣе своихъ произведеній. Въ такомъ случаѣ я говорю, что онъ

самъ признаетъ себя „неблагомыслящимъ художникомъ“. Въ засѣданіи 16 декабря 1870 года онъ согласился именно съ этимъ правиломъ, подписалъ свое имя подъ протоколомъ, и ничуть не „протестовалъ удаленіемъ своимъ изъ общества“, какъ нынѣче вздумалъ всѣхъ увѣрять. Что же касается до сущности этого правила, то это была мѣра, вынужденная обстоятельствами того времени, мѣра, вполнѣ понятная со стороны молодого общества, только-что нарождающагося и желающаго тѣсно сплотиться, отдѣлившись отъ многаго, въ то время существовавшаго и сильно ему не нравившагося. Но самъ же г. Якоби приводитъ примѣры несоблюденія въ настоящее время этого правила, такъ какъ, по его словамъ, и въ Москвѣ и въ Петербургѣ нѣкоторые члены „Товарищества“ выставили свои произведенія внѣ выставки: изъ этого ясно, что „Товарищество“ не находитъ болѣе нужнымъ строго держаться прежняго правила, а слѣдовательно нечего теперь противъ него понапрасну и ораторствовать.

4) Г. Якоби увѣряетъ, будто бы царствуетъ у „Товарищества“ такой законъ, что „всякій, поставившій на передвижную выставку картину, не имѣютъ права взять ее, пока она не совершитъ извѣстный маршрутъ по Россіи“. Опять неправда. Такого правила нигдѣ въ уставѣ нѣтъ. Конечно, само собою разумѣется, если „Товарищество“ учреждено спеціально съ тою цѣлью, чтобъ возить картины и статуи по Россіи, то довольно забавно будетъ, если послѣ выставки въ Петербургѣ, всѣ художники вдругъ возьмутъ назадъ свои вещи: что же прикажете тогда возить по Россіи, и въ чемъ будетъ состоять тогда товарищество передвижныхъ выставокъ? Само собою разумѣется, что „Товарищество“ должно стараться удерживать какъ можно болѣе произведеній—оно для того и сдѣлано—но тѣмъ не менѣе въ уставѣ именно сказано (§ 13): „Правленіе, при открытіи выставки, опредѣляетъ, какія изъ составляющихъ ее произведеній могутъ быть выдаваемы покупателямъ немедленно, и какія лишь по возвращеніи выставки на мѣсто ея отправленія“. Г. Якоби очень хорошо зналъ этотъ параграфъ, потому что собственною рукою подписалъ уставъ, гдѣ онъ изображенъ; но теперь ему понадобилось забыть его. Никакого протеста его по этой части отроду отъ него не бывало.

5) Г. Якоби увѣряетъ, что „на нынѣшней передвижной выставкѣ одинъ покупщикъ отказался отъ картины г. Васнецова, изъ нежеланія ожидать ея возвращенія послѣ странствія по Россіи“. Опять неправда. Картина г. Васнецова не куплена, потому что съ покупщикомъ разошлись въ цѣнѣ—и только. Вообще же говоря, до сихъ поръ всѣ покупщики оказывались людьми самыми любезными и доброжелательными: почти ни одинъ изъ нихъ не отказывалъ „Товариществу“ въ возможности показывать купленную частнымъ человѣкомъ картину въ разныхъ мѣстахъ Россіи; если же который-нибудь покупщикъ или авторъ картины заявлялъ иногда желаніе, чтобы картина его не отправлялась въ путешествіе (случай, къ чести нашего общества, очень рѣдкій)—тогда „Товарищество“ всегда спѣшило выполнить это желаніе. Примѣры всѣ налицо. Угодно, я пересчитаю ихъ, назову фамиліи?

6) Г. Якоби выражаетъ нѣжную заботливость о картинахъ, которыя изъ путешествія могутъ воротиться прорванными. Но если картины никуда не возить, какое же будетъ Товарищество передвижныхъ выставокъ? Тогда вовсе не надо и существовать такому обществу! Несчастіе можетъ, конечно, случиться всегда и вездѣ, однакоже никто изъ европейскихъ художниковъ до сихъ поръ не боялся отправлять не только свои картины, но даже хрупкія гипсовыя статуи, надолго и далеко, на выставки. Неужели г. Якоби никогда еще объ этомъ не слыхивалъ? Какой забавный господинъ! Ему, кажется, нужны такія передвижныя выставки, которыя бы никуда не передвигались. И какъ это онъ поступалъ въ такое общество, гдѣ одно уже заглавіе высказывало всю его цѣль? Чтобъ ее знать, не надо было ему ни устава, ни засѣданія.

7) Г. Якоби увѣряетъ, будто не могъ согласиться съ правиломъ „Товарищества“ баллотировать своихъ членовъ. Неправда—могъ. Г. Якоби подписалъ уставъ, гдѣ именно это правило высказано въ § 4 („пріемъ въ члены производится посредствомъ баллотировки кандидата въ общемъ собраніи“), и никогда до сихъ поръ, противъ него не протестовалъ. Кромѣ того, онъ нынѣче увѣряетъ, будто только въ клубахъ баллотируютъ членовъ; къ этому онъ прибавляетъ: „Баллотированія художниковъ я рѣшительно не понимаю“. Ну, и не понимайте, сколько вамъ угодно, г. Якоби; что же съ вами дѣлать, когда вамъ недоступны самыя простыя вещи. Г. Якоби еще не знаетъ, что нѣтъ такого литературнаго, ученаго, техническаго или какого угодно другого общества, куда бы не баллотировали членовъ; онъ не знаетъ, что нынѣче никто не согласенъ, чтобы въ то или другое общество могъ влѣзать всякій, кому вздумается. Г. Якоби это, неизвѣстно, онъ видѣлъ и понималъ баллотировки только въ клубахъ.

8) Г. Якоби увѣряетъ, будто каждый членъ „Товарищества“ обязанъ выставлять каждый годъ на передвижную выставку. Опять некрасивая неправда. Въ уставѣ, подписанномъ г. Якоби, сказано (§ 5): „члены Товарищества обязываются представлять свои картины къ опредѣленному правленіемъ сроку“. Слышите ли — „къ опредѣленному сроку“, гдѣ же тутъ сказано: „всякій годъ“? Эти слова—чистая выдумка, и клевета, г. Якоби. Найдетъ правленіе, что у членовъ „Товарищества“ накопилось достаточное количество картинъ — оно дѣлаетъ выставку; не будетъ ихъ достаточно, оно назначитъ свою выставку позже, вотъ и все. И притомъ, кто не знаетъ, что повсюду въ Европѣ художники всегда стараются кончать свои картины къ выставкамъ. Что же послѣ этого удивительнаго, если и члены „Товарищества“ будутъ стараться поспѣвать со своими произведеніями къ извѣстному времени и выставкѣ? Но нѣтъ, одинъ г. Якоби этого не вѣдаетъ и не слыхивалъ; онъ, вѣроятно, со своими картинами отродясь не заботился ни о какихъ выставкахъ и срокахъ! Это вѣдь совершенно унизительно и по-

стыдно для него, съ его великими предначертаніями и помыслами!

Послѣ всего этого, г. Якоби разсказываетъ въ своемъ письмѣ ко мнѣ, какія у нихъ въ „Обществѣ выставокъ“ существуютъ благодѣтельныя постановленія на счетъ пособія нуждающимся художникамъ, ихъ вдовамъ, сиротамъ и проч. Я радуюсь этимъ подробностямъ (мнѣ, впрочемъ, давно извѣстнымъ изъ печатнаго устава), но вѣдь на этотъ разъ у меня съ г. Якоби дѣло шло не о филантропіи. Я глубоко ее уважаю и желаю ей всякаго успѣха, но у насъ есть уже и такъ нѣсколько обществъ съ подобною цѣлью, спеціально для художниковъ, и можно очень хорошо принадлежать къ художественнымъ филантропическимъ обществамъ, работать для нихъ изо всѣхъ силъ, и все-таки заниматься тѣмъ высокимъ и превосходнымъ дѣломъ, которое поставило себѣ задачею „Товарищество передвижныхъ выставокъ“. Чѣмъ толковать безъ всякой нужды о филантропіи, лучше бы г. Якоби объяснилъ намъ, какимъ образомъ его общество, то самое, что онъ называетъ такимъ превосходнымъ, завело у себя въ уставѣ тотъ хорошенькій параграфикъ, посредствомъ котораго оно можетъ совершенно произвольно казнить и миловать художниковъ, своихъ сочленовъ, стоитъ только признать ихъ „неисправными“ — какъ, въ чемъ, почему, ничего неизвѣстно. Вотъ неугодно ли лучше объяснить намъ это, г. Якоби.

Такимъ образомъ, ровно ничего не узнавъ новаго изъ статьи г. Якоби, кромѣ цѣлой кучи всяческихъ выдумокъ самаго отталкивающаго и непереваримаго свойства, я снова повторю, что жалѣю объ отступничествѣ, г. Якоби и никакъ не понимаю, что за цѣль, что за охота бросать людей сильныхъ, талантливыхъ и идти къ слабымъ и посредственнымъ.

Впрочемъ, всякому свое, всякій дѣлаетъ, что ему по вкусу и по натурѣ. Только зачѣмъ же при этомъ столько неправды-то печатать въ газетахъ, зачѣмъ выставлять на показъ всю свою хромую логику, всю свою любовь къ тому, гдѣ ни единой черточки правды и разума нѣтъ?

Для заключенія, сообщу г. Якоби двѣ вещи, повидимому, ему одинаково неизвѣстныя: во-первыхъ, напрасно онъ полагаетъ, что я могу кому бы то ни было разсказать о своемъ фіаско на публичныхъ лекціяхъ объ искусствѣ въ клубѣ художниковъ. Мнѣ совершенно невозможно выполнить такое желаніе г. Якоби: у меня не было ни фіаско, ни торжества— моя лекція просто вовсе не состоялась, по независящимъ отъ меня причинамъ. Во-вторыхъ, напрасно г. Якоби вообразилъ себѣ, что мое фіаско, или мой успѣхъ могутъ играть какую-нибудь роль въ дѣлѣ „Товарищества передвижныхъ выставокъ“ и г. Якоби. Что бы ни случилось со мною и прежде и послѣ, все-таки „Товарищество“ — есть товарищество превосходное, глубоко симпатичное по своей цѣли и стремленіямъ, составленное изъ людей умныхъ и талантливыхъ, заклятыхъ враговъ рутины и самоуправства, а г. Якоби — къ этому Товариществу не принадлежитъ, и, пожалуй, никогда принадлежать не будетъ.

II.

М. г. Я вынужденъ снова заняться очень непріятнымъ дѣломъ: ловить и уличать г. Якоби въ неправдѣ и выдумкахъ. Дайте, пожалуйста, еще разъ мѣсто моимъ строкамъ и, кажется, мнѣ болѣе не придется утруждать этимъ дѣломъ ни васъ, ни читателей вашей газеты. По крайней мѣрѣ, во вчерашнемъ нумерѣ „Спб. Вѣдомостей“ г. Якоби объявилъ, что онъ пишетъ въ послѣдній разъ, значитъ и мнѣ не придется отвѣчать ему.

Если няня, забавляя маленькаго ребенка, выдергиваетъ изъ колоды то одну, то другую карту, и внезапно показываетъ валета за исчезнувшую двойку, и семерку за туза—младенецъ радостно смѣется, а братцы и сестрицы тоже.

Если профессоръ бѣлой магіи за деньги продѣлываетъ подобныя же штуки на сценѣ, въ великомъ посту—ему апплодируютъ, его вызываютъ.

Но если кто-то другой, и не профессоръ магіи, и не няня, вздумаетъ заняться подобными же экспериментами между взрослыми, далекими въ ту минуту отъ фокусовъ, то уже никто не смѣется и не апплодируетъ: господина забавника сначала уличаютъ, а потомъ на тотъ или другой манеръ просятъ перестать.

Уже мѣсяца два тому назадъ я принужденъ былъ доказывать г. Якоби, на основаніи самыхъ прочныхъ документовъ (уставовъ, протоколовъ, собственныхъ его подписей), что онъ отступникъ отъ однихъ принциповъ въ пользу другихъ, и перебѣжчикъ изъ одного художественнаго общества (лучшаго) въ другое (худшее). Моему противнику трудно было, повидимому, что-нибудь сказать мнѣ въ отвѣтъ: почти два мѣсяца онъ молчалъ, и вдругъ теперь снова принимается за то же дѣло, только ничего не отвѣчаетъ мнѣ на неопровержимые доводы, а совершаетъ какіе-то фокусы, которыхъ никакъ одобрить нельзя: то выдернетъ одну карту за другую, эту спрячетъ, то ту покажетъ, то третью уронитъ, то четвертую подниметъ—что же это такое, куда это годится? Ограничусь нѣсколькими крупными примѣрами.

Я напечаталъ въ „Новомъ Времени“, что одно правило въ уставѣ „Товарищества передвижныхъ выставокъ“ было временное, вынужденное обстоятельствами, и теперь уже болѣе не соблюдается во всей строгости. Г. Якоби вдругъ увѣряетъ, что это я говорю объ обязанности членовъ Товарищества „представлять свои картины къ опредѣленному сроку“, и, перетасовавъ самымъ непозволительнымъ образомъ, по-своему, карты, дѣлаетъ нужные ему заключенія. Но представьте себѣ, что я говорю о совершенно другомъ правилѣ, а именно, что „члены Товарищества обязываются, во время его выставокъ, нигдѣ болѣе не выставлять своихъ картинъ“. Это буквально напечатано у меня („Новое Время“, № 26, стр. 2, столб. 4, строки 72—74).

Г. Якоби увѣряетъ, будто я обѣщался назвать имена тѣхъ членовъ „Товарищества“, которые нашли нужнымъ измѣнить § 5-й устава. Но вообразите себѣ,

я этого никогда не говорилъ: я вызывался только назвать, при надобности, фамиліи тѣхъ покупщиковъ или авторовъ, которые не желали отправлять своихъ картинъ въ путешествіе по Россіи, и которымъ „Товарищество“ дѣлало эту льготу (тамъ же, столбецъ 5, строки 34—35).

Г. Якоби пишетъ мнѣ: „Вы говорите, что я никогда не заботился ни о выставкахъ, ни о срокахъ“. Опять-таки я никогда этого не говорилъ. У меня, напротивъ, иронически сказано: „Но нѣтъ, одинъ г. Якоби этого не вѣдаетъ и не слыхивалъ; онъ, вѣроятно, со своими картинами отродясь не заботился ни о какихъ выставкахъ и срокахъ! Это вѣдь совершенно унизительно и постыдно для него!“ (Тамъ же, столбецъ 5, строки 11—17 снизу). Кажется, даже и маленькій ребенокъ пойметъ, что тутъ дѣло идетъ не о томъ, что г. Якоби сроковъ не соблюдалъ и выставокъ не зналъ, а напротивъ, что и то, и другое ему очень хорошо и давно извѣстно, и довольно забавно, что теперь онъ притворяется игнорирующимъ и сроки, и поспѣваніе къ выставкамъ. И съ такими-то простыми общепонятными словами онъ опять творитъ свои карточныя штуки?

Довольно этихъ примѣровъ; они слишкомъ хороши.

Теперь вотъ еще примѣры въ другомъ родѣ, но тоже довольно красивые.

Въ первой статьѣ, гдѣ мнѣ нынче пришлось говорить о г. Якоби („художественныя выставки“), я сожалѣлъ, что этотъ художникъ такъ перемѣнился противъ прежняго и отступился отъ превосходнаго Общества, гдѣ былъ однимъ изъ членовъ-основателей. Тогда еще я не зналъ, что г. Якоби былъ исключенъ изъ этого общества, а онъ самъ какъ-то „забылъ“ это обстоятельство, и тотчасъ принялся парадировать въ печати своими великими принципами, заставившими его бросить негодное „Товарищество“, котораго уставъ былъ ему невыносимъ. Но тутъ мнѣ привелось узнать, что никакихъ великихъ проступковъ на лицо не было, противъ ничего г. Якоби ни протестовалъ, а все находилъ хорошимъ; подъ уставомъ и подъ протоколами подписывалъ свое имя; а удалился изъ общества потому, что его исключили за неисполненіе принятаго письменно на себя обязательства. Все это я и доказалъ г. Якоби. Понятно, тутъ все его парадированіе само собою упало, ему отвѣчать было уже нечего — что ему тутъ дѣлать, отвѣчать надо; слишкомъ нахвастался, да еще публично, въ печати: вотъ онъ, вмѣсто всего, только и нашелъ, что упрекать меня въ противорѣчіи. Что-нибудь одно изъ двухъ, говоритъ онъ: либо меня исключили, либо я самъ ушелъ. А если вы утверждаете и то, и другое заразъ, значитъ, тутъ что-то не такъ, и не надо вамъ вѣрить.—Это почему же?—спрашиваю я. Ничуть не одно изъ двухъ; и исключены вы изъ общества, и добровольный вы отступникъ отъ него; и то, и другое, къ сожалѣнію, очень хорошо заразъ вяжется. Исключены вы изъ общества—за неисполненіе обязательства и нанесеніе тѣмъ вреда обществу: еще разъ повторяю,—въ ту минуту, только-что народившемуся „Товариществу передвижныхъ выставокъ“ нужна была энергія, дѣятельность всѣхъ его членовъ, нянки или лѣнивцы ему не годились; сходились и давали другъ другу обѣщаніе люди, имѣвшіе въ виду дѣйствовать сейчасъ же, сію минуту, а не оттягивать свои превосходныя картины на другой разъ, на когда-нибудь; кто не хотѣлъ помогать обществу и его спеціальнымъ цѣлямъ, особенно при тогдашнихъ невыгодныхъ внѣшнихъ условіяхъ—тотъ пойди вонъ; ты, братъ, человѣкъ намъ ненужный. Вотъ г. Якоби и долженъ былъ удалиться изъ общества. Но изъ этого вовсе не слѣдуетъ, что г. Якоби не могъ черезъ нѣсколько времени снова вступить въ „Товарищество“, быть тамъ не только праздными болтуномъ, но и полезнымъ членомъ. И тутъ, конечно, ничего нѣтъ стыднаго исправиться и, понявъ наконецъ важность предпринимаемаго дѣла, снова стараться примкнуть къ нему: вѣдь тутъ служатъ не членамъ „Товарищества“, а хорошему, народному дѣлу. Но пускай даже и не такъ будетъ, пускай г. Якоби и не вступалъ бы снова въ „Товарищество“,— все-таки не резонъ ему было отказываться потомъ отъ всѣхъ своихъ прежнихъ мнѣній, находить бѣлое чернымъ, черное бѣлымъ. Его произвольное, собственно личное отступничество въ томъ и состоитъ, что послѣ исключенія изъ „Товарищества“ онъ вдругъ все въ немъ началъ находить негоднымъ и нелѣпымъ: и картины-то не надо никуда возить (вотъ-то было бы тогда прекрасное „Передвижное Товарищество“!), и картины-то возить вдругъ стало опасно, и т. д. и т. д. Это ли еще не отступничество отъ всего, что онъ самъ же одобрилъ въ минуту основанія общества? Только непріязненныя чувства г. Якоби къ „Товариществу“ доводятъ его до такого самозабвенія, до такой окончательной потери всякой логики, что онъ находитъ нелѣпымъ и вреднымъ передвиженіе внутри Россіи картинъ по уставу „Передвижнаго Товарищества“, но ничуть не находитъ его нелѣпымъ и вреднымъ по уставу „Общества выставокъ“, гдѣ онъ теперь членъ, а когда я ему напомнилъ, что посылаютъ же безъ всякаго вреда картины и статуи въ Лондонъ, Парижъ, и пожалуй хоть Америку, то онъ отвѣчаетъ: „Да, но это по собственному желанію художника“. Вотъ-то голова у г. Якоби! Точно будто художники поступаютъ въ члены „Передвижнаго Товарищества“ (и, значитъ, соглашаются на его уставъ) не добровольно, а по приказанію полиціи.

Разлиберальничавшись, по всегдашнему, безъ толку и складу, г. Якоби хочетъ также увѣрить насъ, что настоящій либерализмъ состоитъ въ томъ, чтобъ въ художественное общество, подобное „Товариществу передвижныхъ выставокъ“ членовъ принимало безъ баллотировки, кого ни попало. Ну, это уже дѣло его: пусть онъ заводитъ свои общества, гдѣ члены будутъ „съ бору и сосенки“, если это приходится ему по вкусу. Большинство же людей обыкновенно полагаетъ, что гдѣ дѣло идетъ о серьезной дѣятельности, гдѣ надо принимать на себя обязательства и исполнять ихъ, гдѣ надо сходиться, разсуждать, принимать рѣшенія—тамъ надо быть очень осмотрительнымъ, знать и уважать другъ друга. Безъ строгаго и основательнаго выбора этого не достигнешь. Г. Якоби грозится „Товариществу“, что если оно будетъ слишкомъ про-

цѣживать своихъ членовъ, то общество дойдетъ до того, что „нечѣмъ будетъ и развивать художественный вкусъ въ провинціяхъ“. Здѣсь г. Якоби становится уже пророкомъ: я по этой части не компетентенъ, и думаю, что лучше подождать фактовъ. Авось они будутъ иные, чѣмъ воображаетъ г. Якоби.

Какъ послѣдній образчикъ писательскихъ пріемовъ г. Якоби, я приведу объясненіе его о § 9-мъ устава „Общества выставокъ“, къ которому онъ самъ теперь принадлежитъ. Въ этомъ § я находилъ очень некрасивымъ постановленіе „объ устраненіи неисправныхъ членовъ Общества отъ права принятія работъ на опредѣленное время“. Что за неисправные члены Общества—ничего не сказано тутъ въ уставѣ; значитъ, Обществу предоставленъ полнѣйшій произволъ на счетъ того, кого и за что признавать неисправнымъ—вещь непозволительная. Но г. Якоби увѣряетъ меня теперь, что эта неисправность касается лишь „неисправнаго исполненія заказовъ“. Гдѣ же это сказано въ уставѣ? Нѣтъ ни одного слова подобнаго рода; уставы должны быть точны и опредѣленны, а когда этого нѣтъ, тогда тотчасъ возникаетъ всяческій произволъ, деспотизмъ, крючкотворство. И такъ, объясненіе г. Якоби ничто иное, какъ личное его мнѣніе, и больше ничего. Но какъ бы вы думали, какой доводъ вздумалъ онъ, однако же, привести въ пользу того, что неисправность касается именно неисправности въ исполненіи заказовъ? Посмотрите, говоритъ онъ, въ этомъ же § 9-мъ говорится объ „утвержденіи Обществомъ проектовъ, относящихся къ усиленію денежныхъ средствъ общества“. Но скажите мнѣ, ради Бога: какимъ же образомъ проекты о денежныхъ средствахъ Общества, разсматриваемые общимъ собраніемъ, доказываютъ, что неисправности членовъ общества, разсматриваемыя тѣмъ же общимъ собраніемъ, должны относиться только къ худому исполненію заказовъ? Дайте хоть сто тысячъ премій, никто вамъ не объяснитъ.

Вотъ къ какимъ несчастнымъ увертками и переверткамъ г. Якоби нынѣче прибѣгаетъ, чтобъ если не выгородить себя (это невозможно), то хоть запутать и затемнить дѣло. И какъ все это выходитъ у него неладно и нескладно! Признаюсь, я все-таки лучше думалъ о г. Якоби; прежде воображалъ, что у него больше способности разсуждать и понимать. Спрашивается, какихъ же теперь прикажете произведеній ожидать отъ него? Вѣдь отъ художника многаго другаго еще требуется, кромѣ того, чему учатъ въ художественныхъ классахъ. А этого „многаго“ у г. Якоби вовсе и нѣтъ.

Кончу эту послѣднюю свою статью тѣмъ же, чѣмъ кончилъ и предпослѣднюю: неприлично совать въ статью свою что ни попало, къ дѣлу вовсе не идущее, только было бы что-то написано, и казалось бы длинными поленическими столбцами. По этому-то я оставлю безъ какого бы то ни было возвращенія все, что припуталъ у себя г. Якоби: и мою лекцію (не состоявшуюся), и мои никуда негодныя критическія статьи, и мое неуваженіе къ великимъ свѣтиламъ искусства, и мое куновство, и множество другаго посторонняго матеріала. Пусть отличается на этотъ манеръ г. Якоби, если ему это пріятно и полезно. А я не согласенъ.

(„Нов. Время“, 25 марта и 25 іюня 1876 г., №№ 26 и 84).

Иностранцы о русскихъ художникахъ.

(Письмо въ редакцію „Нов. Врем.“).

М. г. Всѣмъ у насъ извѣстно, какъ мало расположены иностранцы отдавать справедливость нашимъ художникамъ, и какъ они издавна относятся къ нашей школѣ съ самымъ страннымъ высокомѣріемъ. Тѣмъ болѣе, поэтому, бросается въ глаза поворотъ общественнаго мнѣнія западной Европы, или по крайней мѣрѣ лучшихъ его представителей. На послѣдней всемірной выставкѣ, вѣнской 1873 года, лучшіе западные художники и критики съ истиннымъ сочувствіемъ останавливались надъ лучшими нашими картинами и признавались, что ихъ до сихъ поръ вовсе неизвѣстно было начинающееся у насъ серьезное художественное движеніе. Въ настоящее время, я считаю необходимымъ обратить вниманіе нашей публики на новые факты въ томъ же родѣ, тѣмъ болѣе интересные, что признаніе нашего художественнаго значенія высказывается тутъ еще ярче.

Одинъ изъ лучшихъ французскихъ художественныхъ критиковъ, Жюль Кларети, напечаталъ на-дняхъ разомъ двѣ статьи, въ разныхъ двухъ журналахъ, гдѣ разсказываетъ о русскихъ картинахъ и русскомъ художникѣ такія мнѣнія, какія прежде въ Западной Европѣ были бы просто немыслимы. Сообщу оттуда извлеченія.

Въ „Indépendance Belge“ онъ пишетъ: „Мнѣ кажется, можно безошибочно предсказать, что въ скоромъ времени тотъ или другой изъ проживающихъ теперь во Франціи русскихъ художниковъ окажетъ глубокое вліяніе на нашу національную живопись. И въ самомъ дѣлѣ, Россія обладаетъ истиннымъ мастеромъ, несравненно болѣе значительнымъ, чѣмъ этотъ капризникъ Зичи, котораго такъ расхвалилъ Теофиль Готье въ своемъ „Путешествіи въ Россію“ *). Это Василій Верещагинъ. Всего только 33 лѣтъ отъ роду, послѣ путешествія на Кавказѣ, послѣ участія въ самаркандскомъ походѣ, въ качествѣ офицера русской

*) Высокое мнѣніе Готье о Зичи, художникѣ очень второстепенномъ, доказываетъ, до какой степени прежніе французы мало вникали въ наше искусство!

службы, послѣ двухгодичнаго пребыванія въ Италіи, г. Верещагинъ пріѣхалъ теперь въ Парижъ, съ цѣлымъ міромъ солнечныхъ картинъ и набросковъ; онъ строитъ себѣ мастерскую, гдѣ хочетъ продолжать свои громадныя работы. Этотъ юный художникъ понялъ и передаетъ съ необыкновенною силою, ясностью и индивидуальностью эту страшную вещь — войну; его картины, изображающія встрѣчу русскихъ со среднеазіатами, полны выраженія и драматизма, совершенно необыкновеннаго... Въ настоящую минуту, г. Верещагинъ принимается писать цѣлую эпопею, гдѣ на обширныхъ столбцахъ, залитыхъ солнцемъ, предстанетъ вся исторія покоренія Индіи англичанами. Нашъ бѣдный Реньо тоже мечталъ погрузиться однажды въ индійскія ослѣпительности. О чемъ мечталъ Реньо, то теперь выполняетъ Верещагинъ. Я видѣлъ у него въ Отелѣ (Auteuil), на стѣнахъ его мастерской, картины, которыя такъ и приводятъ на память видѣнія изъ „Тысячи одной ночи“, поэмы Томаса Мура, но присоединяютъ къ очарованіямъ поэзіи всю правду реализма, снятаго съ натуры. Мы должны гордиться тѣмъ, что такой художникъ выбралъ Францію и разбилъ тутъ свою палатку“.

Въ парижской „Presse“ Кларети пишетъ: „На нынѣшней парижской художественной выставкѣ появилось также нѣсколько русскихъ художниковъ и они получили сильное одобреніе, но значительнѣйшій и знаменитѣйшій между ними, Василій Верещагинъ, недавно поселился въ Парижѣ, и привезъ изъ индійскаго своего путешествія цѣлую серію chefs d'oeuvre'овъ. Я имѣлъ возможность видѣть эту коллекцію, совершенно единственную въ своемъ родѣ, эту мастерскую, покрытую картинами, которыхъ краски и свѣтъ кажутся драгоцѣнными камнями: тутъ есть и мраморные храмы, вырѣзывающіеся на индійскомъ небѣ, и звѣздныя кроткія ночи, и пустыни, гдѣ ростутъ розы, и люди съ бронзовымъ лицомъ, на коняхъ, покрытыхъ золотыми матеріями и камнями. Вся ослѣпительность Индіи перешла на палитру г. Верещагина, и я имѣю намѣреніе напечатать подробный этюдъ о созданіяхъ этого мастера. Его картины не похожи ни на чьи картины. Это одна изъ самыхъ оригинальныхъ личностей, какія только мнѣ случалось видѣть, и конечно, фамилія Верещагина, столь популярная въ Россіи и Германіи, скоро сдѣлается столько же популярною въ Англіи и Франціи“.

Ничего подобнаго еще никогда не было говорено въ Европѣ о русскихъ художникахъ, и намъ полезно это знать. Авось повѣритъ таланту г. Верещагина не только Москва, до сихъ поръ его игнорирующая (вѣроятно потому, что тамъ находятся его громадныя среднеазіятскія коллекціи картинъ), но даже и многіе изъ „серьезныхъ“ и важныхъ нашихъ художниковъ, все еще ничего не раскусившіе въ талантѣ Верещагина.

(*„Новое Время“, 17 сент. 1876, № 199).*

Отчетъ академіи художествъ за 1874 и 1875 гг.

Недавно вышелъ въ свѣтъ „Отчетъ императорской Академіи Художествъ съ 4-го ноября 1873 по 4-е ноября 1875 года“. Здѣсь мы отмѣтимъ прежде всего слова г. конференцъ-секретаря изъ его актовой рѣчи: „Система художественнаго образованія, прослужившая Академіи Художествъ столѣтіе и давшая Россіи много замѣчательныхъ художниковъ, не могла требовать особо важныхъ перемѣнъ; эта система, представляя собою строго классическую школу, есть неотъемлемая принадлежность Академіи, есть, такъ сказать, собственность ея, и еслибы Академія возымѣла мысль уклониться съ этого пути, то не выполнила бы главной задачи своей“, и т. д. По всей вѣроятности, сказанная система хороша, когда ее одобряетъ сама Академія, но мы осмѣлимся только предложить такой вопросъ: Что сказала бы эта самая Академія, еслибъ прочитала такую фразу въ отчетѣ министерства народнаго просвѣщенія: „Система воспитанія, прослужившая у насъ сто лѣтъ, и давшая Россіи много замѣчательныхъ литераторовъ и писателей (Пушкина, Грибоѣдова, Лермонтова и др.) не могла требовать особо важныхъ перемѣнъ?“ Академія, вѣроятно, признала бы, что тутъ нало доказательности, и что таланты нерѣдко развиваются не благодаря, а вопреки системѣ воспитанія.—Гораздо существеннѣе намъ кажется въ „отчетѣ“ фактъ, что изъ числа 355 молодыхъ людей, состоявшихъ по спискамъ Академіи, къ 1 ноября 1875 года, только 25 человѣкъ не явилось въ Академію, въ началѣ текущаго учебнаго года, тогда, какъ „8 лѣтъ тому назадъ, говоритъ отчетъ, по спискамъ хотя и значилось нѣсколько сотъ учениковъ, а классы даже художественные были не рѣдко пусты“. Далѣе важнымъ представляется тотъ фактъ, что по конкурсу учебныхъ заведеній министерства народнаго просвѣщенія, успѣхи въ черченіи и рисованіи оказались вообще весьма удовлетворительными, на что повліяли: „примѣненіе основательнаго метода преподаванія, конкурсы академическіе и сочувствіе начальниковъ учебныхъ заведеній, сознающихъ, что рисованіе есть предметъ крайне полезный въ общемъ образованіи юношества“. Еще однимъ изъ выдающихся фактовъ является также и то, что въ теченіе года академическую библіотеку посѣтило 5,000 человѣкъ, т. е. на 1,000 человѣкъ болѣе предшествовавшаго года. Наконецъ, примѣчательны обстоятельныя и отчетливыя свѣдѣнія, сообщаемыя частною художественною школою г-жи Раевской-Ивановой въ Харьковѣ. Это учрежденіе продолжаетъ съ прежнею энергіею свою благодѣтельную дѣятельность на истинную пользу на-

Подобные бытовые предметы часто могутъ служить къ опредѣленію древнѣйшихъ сношеній и связей народовъ и къ установленію истинныхъ понятій о зависимости однихъ племенъ отъ другихъ, въ отношеніи разныхъ формъ жизни.

I. ДУГА.

Дуга извѣстна каждому въ Россіи, отъ мала и до велика, у всѣхъ она постоянно передъ глазами въ продолженіе всей жизни, однако, наврядъ-ли нашелся бы у насъ такой человѣкъ, который въ состояніи былъ бы отвѣтить на вопросы: Откуда у насъ взялась дуга? Собственно-ли русскаго она происхожденія, или иноземнаго? Имѣютъ-ли какое либо значеніе орнаменты, покрывающіе ее, и если имѣютъ, то какое именно? А главное—давно-ли эта дуга въ употребленіи у русскаго народа? По крайней мѣрѣ я, на свою долю, нигдѣ и ни у кого не нашелъ отвѣта на эти вопросы, въ печати нѣтъ объ этомъ предметѣ ни одного слова, и мнѣ поэтому пришлось доискиваться объясненія самому.

Дуга существуетъ у очень немногихъ народностей: у великоруссовъ, литовцевъ, латышей и финновъ (западныхъ и восточныхъ), значитъ—единственно только въ предѣлахъ Русской имперіи, а потому ничего нѣтъ удивительнаго, если всѣ издавна привыкли считать дугу созданіемъ чисто-русскимъ, продуктомъ славянскаго племени, существовавшимъ у насъ издревле, и только впослѣдствіи заимствованнымъ у насъ нѣкоторыми сосѣдями. Но у этого мнѣнія нѣтъ ровно никакой прочной основы: оно держится, какъ многія другія мнѣнія, чисто на воздухѣ. Мудрено признать дугу спеціальною принадлежностью славянскаго племени, когда ея нѣтъ и никогда не существовало не только у прочихъ славянскихъ народностей (болгаръ, сербовъ, чеховъ, поляковъ, русиновъ и т. д.), но и малороссовъ, такъ давно съ нами связанныхъ исторіею и географіею. Сверхъ того, ни въ одномъ изъ древнихъ литературныхъ нашихъ памятниковъ (лѣтописяхъ, сказаніяхъ, повѣстяхъ, житіяхъ, пѣсняхъ, сказкахъ, легендахъ и т. д.) нигдѣ нѣтъ ни малѣйшаго помина о дугѣ. Старѣйшія русскія иллюстраціи рукописей также ни разу не представляютъ намъ дуги въ тѣхъ картинахъ своихъ, гдѣ изображено много всяческихъ подробностей древне-русской бытовой жизни и въ томъ числѣ лѣтнихъ и зимнихъ повозокъ. Таковы: „Житіе Бориса и Глѣба“, „Манасіина лѣтопись“ (въ спискахъ XIV вѣка), Радзивиловскій списокъ лѣтописи Нестора (въ спискѣ XV вѣка) и другіе.

Въ литовскихъ и латышскихъ пѣсняхъ можно найти безчисленное множество бытовыхъ подробностей всякаго рода: такъ, напримѣръ, что касается коня и его убранства, здѣсь очень часто идетъ рѣчь о цвѣтномъ сѣдлѣ, золотой подпругѣ и стремени, серебряной и звѣздчатой попонѣ, шелковыхъ кистяхъ до земли, золотыхъ, серебряныхъ и шелковыхъ возжахъ, уздѣ съ бубенчиками, и проч. [1]),—даже болѣе того, здѣсь нерѣдко говорится о саняхъ, телѣгахъ и возахъ [1]), и все-таки нѣтъ помина о дугѣ. Едва-ли не единственное, или, по крайней мѣрѣ, чрезвычайно рѣдкое исключеніе составляетъ одна латышская (свадебная) пѣснь, гдѣ говорится о „золотой и серебряной дугѣ“ [2]), но эта пѣснь кажется намъ довольно новою, и притомъ же составляетъ исключеніе, слишкомъ поразительное въ ряду нѣсколькихъ тысячъ пѣсень, просмотрѣнныхъ мною.

Все это доказываетъ, мнѣ кажется, неоспоримымъ образомъ, что употребленіе дуги у великоруссовъ, литовцевъ и латышей — не самостоятельное и не древнее, и что дуга заимствована ими у какой-нибудь другой національности.

Какая же это національность?

По моему мнѣнію—національность финнская. Есть много предметовъ, считающихся у насъ до того коренными русскими, до того явно принадлежащими намъ по происхожденію, что объ этомъ не можетъ быть и спора. Однако же, на дѣлѣ часто оказывается совершенно другое, такъ что приходится оставлять въ сторонѣ много произвольныхъ фантазій и предубѣжденій. Стоитъ только вспомнить отношенія Руси, во время первыхъ столѣтій ея исторіи, къ разнымъ иноплеменнымъ, всего чаще азіатскимъ народамъ, стоитъ подумать о томъ громадномъ вліяніи, какое эти народы имѣли вообще на бытъ, языкъ, вѣрованія, нравы, народную поэзію и даже физическій складъ великорусскаго племени, чтобы уже a-priori быть готовымъ къ очень частой встрѣчѣ иноплеменныхъ элементовъ подъ наружной оболочкой чего-то русскаго. И дѣйствительно, при провѣркѣ этнографическихъ фактовъ, при сличеніи того, что у насъ существуетъ, съ существующимъ у нынѣшнихъ или прежнихъ нашихъ сосѣдей, оказываются громадныя массы заимствованій. Нашъ сарафанъ оказывается происхожденія персидскаго; женская кика—финнскаго; наша баня, гдѣ парятся вѣниками, и большинство нашихъ узоровъ на вышитыхъ полотенцахъ и рубашкахъ—также финнскаго; нашъ кафтанъ, армякъ, рубашка съ косымъ воротомъ — татарско-монгольскаго. Подобныхъ примѣровъ, крупныхъ и мелкихъ, безчисленное множество. Надобно, однако же, замѣтить, что всѣ по-

---

[1]) Литовскія народныя пѣсни, собранныя и изданныя *Вс. Миллеромъ и Фортунатовымъ*. М. 1873, стран. 43, 109, 185, 189; 43, 189, 191; Латышскія народныя пѣсни, собралъ и перевелъ *О. Трейландъ*, въ Сборн. антропол. и этнограф. статей о Россіи, *Дашкова*. М. 1873. Книга II-я, стран. 28, 34, 72, 151, 153; Памятники латышскаго народнаго творчества, собр. *Спрогисъ*. Вильна, 1868, стран. 59, 113, 117—119, 121, 125, 153, 261.

[1]) *Вс. Миллеръ и Фортунатовъ*, стр. 179; *Трейландъ*, стр. 27, 38, 74, 86, 111, 139, 141, 153, 156, 177, 217 (сани зеленыя мѣдныя, пестрыя, узорчатыя, свадебныя); *Спрогисъ*, стр. 105, 113, 117, 123, 125, 152, 189, 204, 211, 301.

[2]) *Трейландъ*, стр. 38: „Братецъ запрягаетъ, молодецъ запрягаетъ, оба запрягаютъ коней въ сани; братецъ запрягаетъ съ золотою дугой, молодецъ съ серебряной. Отъ радости я не знала, въ какія сани сѣсть, въ какія не садится“...

добные предметы, отъ долгаго употребленія, въ продолженіе столѣтій, до того получили у насъ право гражданства, до того вошли во всѣ привычки русской жизни и быта, что въ представленіи у всѣхъ очень основательно считаются коренными русскими, наравнѣ съ тѣми, которые дѣйствительно коренные русскіе. Дуга — одинъ изъ подобныхъ предметовъ. Какъ множество другихъ вещей, она заимствована отъ финновъ, у которыхъ она постоянно и вездѣ встрѣчается, столько же у западныхъ, сколько и у восточныхъ племенъ. Что касается послѣднихъ, то во многихъ этнографическихъ описаніяхъ мы находимъ разсказы о той дикости и уединенности, въ которой живутъ иныя изъ этихъ племенъ. Такъ, напримѣръ, про вятскихъ вотяковъ намъ говорятъ, что они „живутъ совершенно отдѣльно, не сближаясь ни съ русскими, ни съ татарами, ни съ чувашами, ни съ черемисами“ [1]), и, не смотря на такую необщительность съ другими людьми, мы находимъ у вотяковъ и другихъ восточныхъ финновъ троечную упряжку и обычную ея принадлежность—дугу. Троечная упряжка до того составляетъ исключительную принадлежность финнскихъ и столь родственныхъ имъ угорскихъ народностей, что мы ее встрѣчаемъ и у венгерцевъ, только безъ дуги. Но восточные финны давно уже утратили прежнюю свою широкую и богатую жизнь, о которой свидѣтельствуютъ теперь однѣ только раскопки; вмѣстѣ съ другими историческими памятниками они утратили также почти всѣ слѣды эпическихъ сказаній. Уцѣлѣвшія сказки [2]) не оригинальны и не древни, эпики почти вовсе не существуетъ: они прошедшаго своего не знаютъ, въ быту ихъ нѣтъ живой, преемственной связи потомковъ съ предками, они живутъ однимъ настоящимъ, немногочисленныя пѣсни ихъ прозаичны, безотрадны, имѣютъ сюжетомъ своимъ только бѣдность, семейныя несчастія, солдатчину [3]); то же самое мы встрѣчаемъ и въ пѣсняхъ мордовцевъ [4]) и т. д. Этнографическій матеріалъ можно найти здѣсь вообще съ трудомъ.

За то эпосъ существуетъ у западныхъ финновъ въ самомъ великолѣпномъ, въ самомъ совершенномъ расцвѣтѣ, и въ предисловіи къ своему собранію финскихъ народныхъ пѣсенъ. Альтманъ приводитъ мнѣніе европейскихъ великихъ авторитетовъ, въ томъ числѣ Гримма, что финнскій народный эпосъ наврядъли уступитъ какому бы то ни было народному эпосу въ силѣ, красотѣ, разнообразіи и величіи [5]). И въ этомъ-то эпосѣ мы находимъ, среди безчисленныхъ оригинальнѣйшихъ подробностей великолѣпнаго, могучаго, чудесно разнообразнаго и многосложнаго быта древнихъ финновъ, множество упоминаній о дугѣ. Того мало, что въ „Калевалѣ“ сани и упряжь описываются самымъ подробнымъ образомъ [1]), но еще и дуга встрѣчается на каждомъ почти шагу въ этой знаменитой древней поэмѣ и часто описывается съ любопытными подробностями. Такъ, напримѣръ, разсказывается, какъ Южагайненъ „сидѣлъ у воротъ своего дома и дѣлалъ узорныя вырѣзки на красивой дугѣ“ [2]); какъ Вейнемейненъ до того шибко ѣхалъ, со своей богатырской поѣздки, домой, что „громко гремѣли сани и трещала сухая дуга“ [3]); какъ слуга Ильмариннна запрягалъ сани и приладилъ дугу, на которой изображены были шесть кукующихъ кукушекъ [4]); какъ шесть щебечущихъ птицъ было представлено на дугѣ, про которую говоритъ лапландская волшебница Саріола [5]); какъ весело покрикивающіе рябчики были изображены на дугѣ Ильмариннна [6]), и т. д. Мудрено было бы найти болѣе неоспоримыя доказательства древняго и постояннаго употребленія дуги у финнскаго племени, тогда какъ у русскаго, литовскаго и латышскаго она появилась въ періодъ гораздо болѣе поздній, конечно, уже какъ заимствованіе.

Самый ранній, неоспоримо достовѣрный памятникъ, гдѣ впервые до сихъ поръ мы видимъ дугу — это извѣстное путешествіе Герберштейна. Герберштейнъ былъ два раза въ Россіи, въ первой четверти XVI столѣтія, и въ числѣ приложеній къ его путешествію мы видимъ нѣсколько рисунковъ саней и упряжекъ съ дугой, очень вѣрно нарисованныхъ. Посмотрѣть на эти рисунки—точно будто видишь нынѣшнія чухонскія или русскія сани и дуги. При этомъ тотъ, кто правитъ, сидитъ верхомъ—тоже древне-финнская и древне-русская привычка: въ житіи св. Ѳеодосія, котораго старѣйшая изъ извѣстныхъ редакцій относится къ XII-му вѣку, говорится о томъ, какъ св. Ѳеодосій, будучи монахомъ, самъ управлялъ однажды возомъ, сидя верхомъ на конѣ, по общему обычаю [7]). По отсутствію изображеній дуги до XVI вѣка и по частому ихъ появленію въ русскихъ нашихъ иллюстраціяхъ рукописей, начиная съ XVI вѣка, особенно подъ конецъ этого вѣка (см. „Житіе св. Сергія“ Троицко-Сергіевской лавры, „Царственная книга“ и т. д.), можно, кажется, безошибочно утверждать, что дуга введена въ нашемъ отечествѣ въ употребленіе, по крайней мѣрѣ, всеобщее, не ранѣе конца XV-го и начала XVI-го вѣка.

Рисунки, украшающіе нашу дугу, довольно мно-

---

[1]) Вятскія губернскія вѣдомости 1861 г., № 10, статья: „Вятскіе вотяки“.

[2]) *Ahlquist*, Versuch einer Mokscha-Mordwinischen Grammatik, 1861, приложеніе.

[3]) „Вятскія губ. вѣдом.“, 1861, № 20, статья: „Черемисскія игрища“.—Памятная книжка Вятской губерніи на 1860 г., стр. 161.

[4]) „Вѣкъ“, 1861, № 48, статья г. *Шишкина*: „Замѣтка о мордвахъ“

[5]) Runen finnischer Volkspoesie. Gesammelt und uebersetzt von D-r Julius Altmann. Leipzig, 1856.

[1]) Kalewala, ins deutsche übertragen von *A. Schiefner*, Helsingfors, 1852. Сани золотыя, желѣзныя, росписныя, красныя, стр. 11, 79, 100, 101, 103, 120, 225; мѣховое сидѣнье и полость, стр. 100; дышло росписное стр. 151; уздa золотая, стр. 28, 72.

[2]) IV-я руна, стран. 18.

[3]) X-я руна, стр. 47.

[4]) XVIII-я руна, стр. 100.

[5]) XXI-я руна, стр. 120.

[6]) XXV-я руна, стр. 151.

[7]) Чтенія общ. исторіи и древ., 1858, книга III, стр. 14 обор. и 15.

точнены и разнообразны; но большинство ихъ — позднего происхожденія и представляетъ по большей части цвѣты и цвѣточки. Наистарѣйшія, замѣченныя мною до сихъ поръ формы — слѣдующія двѣ, представленныя здѣсь въ уменьшенномъ видѣ съ рисунковъ въ настоящую величину, снятыхъ, по моей просьбѣ, съ натуры, въ краскахъ, нашимъ извѣстнымъ археологомъ В. А. Прохоровымъ. Я подарилъ ихъ Художественно-промышленному музею Общества поощренія художествъ.

Особенно отличается оригинальностью, характерностью и древностью дуга, представленная у насъ подъ № II. Главный основной мотивъ ея — дерево, ель съ ея, имѣющее религіозное значеніе, точное такое же, какъ и всѣ деревья, изображенныя на нашихъ финскихъ монетахъ, простыхъ заволочскихъ и пермскихъ, которыхъ такое значительное количество я видѣлъ при своемъ личномъ „Русскомъ каталогѣ“ (1872). Замѣчательно, что за всѣмъ отличіемъ этого мотива, здѣсь представляемаго отъ [illegible] на [illegible] дерево [illegible] на [illegible] № I. Самое [illegible] [illegible] [illegible]

Другая, очень любопытная подробность—это звѣзда, среди зигзаговъ, помѣщенная на вискахъ у нашего пряничнаго конька. Точно такія же фигуры мы видимъ и на ассирійскихъ коняхъ Хорсабадскаго дворца; одного изъ нихъ я здѣсь представляю для сравненія подъ № V [1]). Эта деталь встрѣчается также очень часто на коняхъ, вышитыхъ на русскихъ полотенцахъ и рубахахъ [2]), и напоминаетъ мнѣ выраженіе нашихъ сказокъ: „во лбу солнце, въ затылкѣ мѣсяцъ, въ косицахъ (на вискахъ) звѣзды". И это тѣмъ болѣе идетъ въ настоящемъ случаѣ къ дѣлу, что конь, изображенный на нашемъ пряникѣ, не есть простой конь, какъ кони ассирійскихъ историческихъ барельефовъ, а конь миѳологическій, что всего лучше доказывается тѣмъ рядомъ перьевъ, который окаймляетъ полосу орнаментовъ и кистей на груди его. Подобныя перья на груди мы видимъ на многихъ миѳологическихъ коняхъ и быкахъ на вершинѣ ассирійскихъ колоннъ. Какъ и тамошніе кони, нашъ конь, по всей вѣроятности, олицетворяетъ собою солнце. Какими путями древне-азіатскія олицетворенія великаго небеснаго свѣтила, главнаго предмета религіознаго поклоненія, перешли къ великоруссамъ — я не имѣю возможности подробно разсматривать это здѣсь. Мнѣ хотѣлось только, на этотъ разъ, указать на важное значеніе иныхъ предметовъ, на которые, въ народномъ общежитіи, не обращается обыкновенно ровно никакого вниманія.

Въ заключеніе я замѣчу, что, не смотря на прекрасное изданіе пряничныхъ рисунковъ г. Голышевымъ и его же цѣнныя замѣтки о пряникахъ, въ предисловіи къ этому изданію, на основаніи мѣстныхъ владимірскихъ извѣстій и преданій, наши пряники слишкомъ мало еще изслѣдованы. Они играли у насъ очень важную религіозную и бытовую роль, особенно на свадьбахъ [3]), и слѣдовало бы собрать всѣ касающіяся до нихъ извѣстія и издать рисунки ихъ, по разнымъ губерніямъ. Они, безъ сомнѣнія, дадутъ не мало самаго важнаго матеріала для изслѣдованія древней русской миѳологіи и быта.

(„Русская Старина" 1877, № 4, стр. 723—732).

[1]) Minive et l'Assyrie, par *Victor Place*. Paris, 1867, Т. III, таблица 53.

[2]) Русскій народный орнаментъ, рисунки 206—208, 211.

[3]) Любопытный образчикъ ржевскаго обряднаго свадебнаго пряника, носящаго названіе „молена", поднесенъ былъ нѣсколько времени тому назадъ Его Высочеству Великому Князю Владиміру Александровичу, г. Красицкимъ. Этотъ пряникъ имѣлъ 1½ аршина длины, 1 аршинъ вышины, 1½ вершка толщины, и вѣсилъ 1 пудъ 35 фунтовъ. Его многочисленные орнаменты и двуглавый орелъ по срединѣ были украшены цвѣтнымъ сахаромъ и позолочены.

Прискорбные эстетики.

Недавно одинъ изъ русскихъ художниковъ испыталъ на себѣ усердіе нашихъ охранителей по части искусства. Почуявъ съ его стороны нѣчто до крайности преступное, они набросились на него съ примѣрною ревностью, и если не до смерти загрызли его, то въ этомъ уже, конечно, не они остались виноваты. Событіе настолько примѣчательное и любопытное, что конечно стоитъ о немъ разсказать читателямъ.

Одинъ изъ молодыхъ нашихъ живописцевъ, г. Рѣпинъ осмѣлился быть не только авторомъ талантливыхъ картинъ, но также самобытнымъ и смѣлымъ мыслителемъ по части своего искусства—согласитесь, это такая бѣда, съ которою ничто не можетъ сравниться.

Покуда онъ только писалъ свои картины и молчалъ про картины другихъ—все шло хорошо, гг. наши критики оставались имъ довольны и ничего противъ него не имѣли: талантъ его ихъ не безпокоилъ. „Дочь Іаирова", „Русскіе и славянскіе музыканты", „Бурлаки" оказывались добрыми картинами, стоящими похвалы и одобренія, а авторъ ихъ — художникомъ, внушающимъ лучшія надежды. Но послѣ произошло событіе, которое перевернуло все вверхъ дномъ.

Я напечаталъ въ „Пчелѣ" отрывки изъ писемъ, писанныхъ ко мнѣ г. Рѣпинымъ изъ-за границы. Дѣлая это, я думалъ, что дѣлаю очень хорошо, что оказываю услугу нашей публикѣ, потому что покажу ей, какіе между нашими художниками есть люди сильные и самобытные, способные не только водить кистью по холсту и повторять давно прикрѣпленные во всѣхъ головахъ художественныя мнѣнія и предразсудки, но также и собственными, свѣжими глазами пристально вглядываться въ созданія стараго и новаго художества. Оказалось, что для очень многихъ это совсѣмъ не такъ, и что разсматривать и разбирать что-нибудь изъ существующаго — сущій разбой и пожаръ. Множество лбовъ грозно наморщилось, множество губъ непріязненно сжалось, и всѣ закричали въ ужасѣ и негодованіи: „Рѣпинъ властей не признаетъ, Рѣпинъ бунтовщикъ —казнить его [4])!" Но когда пріѣхали, изъ-за границы, картины, написанныя тамъ въ послѣднее время г. Рѣпинымъ, и были выставлены (въ теченіе ноября и декабря) въ залахъ Академіи Художествъ, о! тогда наши художественные критики тотчасъ же выплыли

[4]) Такъ думалъ и Тургеневъ; см. его письма: 1) къ В. В. Стасову, отъ 3/15 апрѣля 1875, въ „Сѣверномъ Вѣстникѣ" 1888, № 10, стр. 173, и 2) къ Я. П. Полонскому, отъ 9 марта 1875, въ „Первомъ собраніи писемъ И. С. Тургенева", Спб., 1884, стр. 255. *В. С.*

консерватòрскіе и консервàторскіе взгляды по поводу самыхъ разнообразныхъ музыкальныхъ произведеній —это его часть, это его спеціальное занятіе; этому кривому пониманью, этому косому писанью онъ посвятилъ всю свою жизнь и досуги, остающіеся отъ сочиненія собственной прекрасной музыки. Но зачѣмъ же ему соваться въ такое дѣло, гдѣ онъ не понимаетъ даже и столько, сколько въ музыкѣ? Ему вдругъ пришла нынѣче охота печатать свои соображенія о костюмахъ и постановкахъ нашей оперы. Ему, бѣднягѣ, и въ голову не приходило, что тутъ все-таки надо имѣть кое-какія свѣдѣнія!

Въ № 354 своей газеты, этотъ печальный консерваторскій птенецъ, разбирая новую оперу маріинской сцены „Тѣнь воеводы", нашелъ нужнымъ напасть на костюмы и постановку этой оперы. Постановка кажется ему „безтолковой", а костюмы—„путаницей", „насмѣшкой надъ славянскимъ вопросомъ".

Но въ томъ-то и бѣда, что г. Н. Соловьеву болѣе бы пристало не раскрывать рта о томъ, чего онъ не разумѣетъ, и осторожно помолчать о томъ, чему слѣдовало ему напередъ немножко поучиться. Дѣло въ томъ, что г. Н. Соловьевъ увѣряетъ читателей своихъ, будто въ этой оперѣ хорваты одѣты венгерцами, и не только одни хорваты, но даже и польскіе солдаты. Все это ему мерещится только отъ собственнаго незнанія.

„Тѣнь воеводы" — опера плохая, и жаль, что опера эта идетъ у насъ на сценѣ, но постановка ея —въ высшей степени превосходная и художественная, а главное—вѣрная въ этнографическомъ отношеніи. Всякій понимающій дѣло можетъ это засвидѣтельствовать, и будетъ тѣмъ болѣе правъ, что хорватскіе костюмы, всюду тутъ являющіеся отъ начала и до конца оперы, скопированы съ вѣрнѣйшихъ фотографій и съ подлинныхъ манекеновъ, находящихся въ московскомъ этнографическомъ музеѣ. Лишь немногихъ гостей костюмы—польскіе, какъ того требовалъ сюжетъ, изъ венгерскихъ же костюмовъ нѣтъ во всей постановкѣ —ни единой черточки! Вотъ каковы иной разъ познанія истинныхъ знатоковъ, гг. фельетонистовъ.

Въ заключеніе надо замѣтить, что г. Н. Соловьевъ съ какимъ-то необыкновеннымъ озлобленіемъ (чрезвычайно похожимъ на затаенныя личности) нападаетъ на режиссера г. Кондратьева. Снѣмъ увѣрить этого знатока театральныхъ дѣлъ, что режиссеръ никоимъ образомъ не можетъ имѣть никакого дѣла ни до хорватскихъ, ни до венгерскихъ, ни до какихъ бы то ни было костюмовъ и декорацій. Это часть „завѣдывающаго костюмами и декораціями", а этотъ господинъ [1]), въ настоящемъ случаѣ, какъ и во многихъ другихъ, заслуживаетъ за свое знаніе, добросовѣстность и стараніе—одобренія публики, а не нелѣпыхъ ругательствъ фельетонистовъ-невѣждъ.

(*„Новое Время", 30 дек. 1877, № 660*).

ФРАНЦУЗСКАЯ КНИГА О РУССКОМЪ ИСКУССТВѢ.

I.

Книга, про которую я буду говорить, называется: „L'art Russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir, par E. Viollet-le-Duc. Paris. 1877." („Русское искусство, его происхожденіе, его составные элементы, его разцвѣтъ, его будущность, соч. Віолле-ле-Дюка. Парижъ 1877").

Что прежде всего бросается въ глаза, это—что она сочинена не по собственному желанію автора. Она въ нѣкоторомъ родѣ была ему навязана. Къ автору пришло изъ Россіи предложеніе заняться изслѣдованіемъ русской архитектуры — вотъ онъ и занялся, отъ чего же бы и нѣтъ! Собственной иниціативы у него при этомъ не было. Чтожъ, такія предложенія давно у насъ существуютъ, они въ нашихъ привычкахъ. Уже лѣтъ сто или полтораста въ нашемъ отечествѣ такъ водится, что въ хорошей-ли церкви или дворцѣ нужда придетъ, въ хорошей-ли картинѣ, книгѣ или статуѣ, тотчасъ посылаютъ звать кого-нибудь изъ иностранныхъ знаменитостей, и тотчасъ ѣдетъ къ намъ знаменитый французъ, нѣмецъ или итальянецъ, и принимается строить, лѣпить, писать или изслѣдовать. И, что очень удивительно, не всегда результатъ бываетъ никуда не годный. Среди множества бездарностей и пройдохъ, толпами къ намъ, само собой разумѣется, всегда летѣвшихъ, попадало иногда не мало чужихъ людей, и въ самомъ дѣлѣ талантливыхъ и глубоко полезныхъ. Навѣрное Россія, открещиваясь отъ цѣлой тучи никуда негодныхъ трутней, никогда не забудетъ такихъ благородныхъ и великолѣпныхъ дѣятелей, какъ скульпторъ Фальконэ, архитекторъ Растрелли, граверъ Шмидтъ, историкъ Шлёцеръ, натуралистъ Палласъ, ботаникъ Гмелинъ. Всѣ они были „приглашены", не сами собой вздумали заняться нашимъ дѣломъ. Значитъ, ничего удивительнаго нѣтъ, что Московское Строгановское училище, по старинному русскимъ преданіямъ, предложило иностранцу, отъ роду ничего до тѣхъ поръ не знавшему о русскомъ искусствѣ, заняться имъ, такъ какъ мы, молъ, сами ничего не въ состояніи въ немъ разобрать. Давно и прочно засѣвшій въ головѣ образъ мыслей не скоро оттуда выйдетъ.

Что же касается до выбора, для такого предпріятія, никого другого, какъ Віолле-ле-Дюка, то этотъ выборъ былъ въ самомъ дѣлѣ удаченъ и хорошъ: во-первыхъ, еще въ 1872 году, Віолле-ле-Дюкъ

---

[1]) Н. А. Лукашевичъ. *В. С.*

наружу и тутъ задали себя знать г. Рѣпину, этому буйному, вредному, непокорному, разсуждающему художнику. Они (если не всѣ, то большинство) сію же секунду заговорили: „А поди-ка сюда, любезнѣйшій, дай-ка мы тебя самого проэкзаменуемъ! Ты что затѣялъ? Старшихъ браковать, великихъ людей заподозривать, къ какому-то непризванному суду тягать художниковъ, давнымъ-давно признанныхъ и занумерованныхъ съ лучшими баллами? Ты что дерзко смотришь и еще дерзче разсуждаешь"! И вотъ тотчасъ же г. Рѣпинъ былъ аттакованъ на всѣхъ пунктахъ, сбитъ и снятъ подъ ноги. Его картины оказались безсмысленными, ничего не значущими и ничего не стоющими, а самъ онъ—несчастнымъ птенцомъ, которому надо не другихъ осуждать, а самому учиться; и если былъ неуспѣхъ у его новыхъ картинъ, то вся тому причина—одно только его непозволительное самомнѣніе, непростительное высокомѣріе автора.

Конечно, ревность художественныхъ консерваторовъ заслуживаетъ всякой похвалы и поощренія, однако же, вотъ что жалко: во всемъ, что они говорятъ про г. Рѣпина, ни одного слова нѣтъ правды, и если одна половина ихъ обвиненій — нападки на его мнѣніе — пустѣйшая выдумка и клевета, другая —нападки на его новыя картины—не что иное, какъ доказательство крайняго непониманія ихъ въ дѣлѣ искусства.

У насъ художественныхъ критиковъ такъ мало, такъ мало, окказіи для ихъ появленія со своимъ товаромъ такъ рѣдки, такъ рѣдки; — не обидно-ли видѣть, послѣ этого, что всякій разъ, когда они даже и появятся, отъ нихъ ничего не дождешься, кромѣ небылицъ или глубочайшаго невѣжества?

Я не стану перебирать, одного за другимъ, всѣхъ нашихъ критиковъ, не стану приводить всѣ ихъ мнѣнія, но, мнѣ кажется, будетъ совершенно достаточно, если я, для примѣра, выставлю здѣсь на показъ слова и размышленія двухъ самыхъ противоположныхъ между ними, одного идеалиста и одного позитивиста. У нихъ взгляды самые разнообразные, образъ мыслей и доводы самые непохожіе, и однако же въ главномъ они совершенно сходятся — въ досадѣ и негодованіи на общаго врага, на непочтительнаго къ старшимъ молокососа. Отъ этого можно этихъ двухъ взять за лучшіе образчики: это люди солидные, надежные,—они и за себя постоятъ, и за другихъ отвѣтятъ.

Прежде всего мнѣ нужно выставить на показъ ихъ выдумки и клеветы.

И идеалистъ, подписывающійся Дм. Ст. („Русскій Міръ", № 280), и позитивистъ, подписывающійся Эмъ [1]) („Голосъ", № 332) увѣряютъ, будто г. Рѣпинъ не нашелъ ни въ одной европейской галлерѣѣ ни одной картины, достойной его вниманія, и осудилъ всѣхъ лучшихъ представителей живописи. Но вѣдь это самая непозволительная неправда! Въ письмахъ ко мнѣ онъ говорилъ, что Римъ отжившій, мертвый, поповскій городъ—они увѣряютъ, что однимъ почеркомъ пера г. Рѣпинъ уничтожаетъ всю Италію, и не желаютъ помнить, что онъ тутъ же восхищался Венеціей съ ея галлереями. Онъ мало сочувствовалъ римскимъ художникамъ XVI-го вѣка— они провозглашаютъ, что онъ всѣ итальянскія школы топчетъ въ грязь, и точно нарочно забываютъ, что онъ тутъ же приходитъ въ восторгъ отъ многихъ другихъ художниковъ, Микель-Анджело, Воронезе, Тиціана, Мурильо. Значитъ, чего же собственно г. Рѣпинъ не признавалъ?

Только нѣкоторыхъ итальянскихъ классиковъ? Но въ этомъ, кажется, еще нѣтъ великой бѣды, и даже на самого Рафаэля не разъ нападали, на нашемъ вѣку, художники западной Европы,—именно всѣ тѣ, которые отдѣлились отъ направленія „идеальнаго", въ настоящее время кажущагося имъ значительно устарѣлымъ въ живописи, какъ и во всемъ другомъ, и примкнули къ направленію, по ихъ убѣжденію, болѣе правдивому и жизненному — къ направленію „реальному". Что же тутъ ужаснаго, что же тутъ преступнаго и непозволительнаго? Это самый обыкновенный ходъ дѣла. А находить недостатки въ картинахъ новыхъ европейскихъ школъ — это, кажется, еще проще: кто сталъ на дорогу, по его же собственному понятію, новую, истинную, правдивую, да тутъ не выполняетъ своего новаго назначенія, развлекается пустяками по дорогѣ, съ того, конечно, еще болѣе надо взыскивать, чѣмъ съ тѣхъ, кто въ простотѣ сердца и наивности писалъ пустяки или мертвечину въ старинныя времена, когда о нынѣшнихъ требованіяхъ отъ искусства еще и помина почти что не было. Значитъ—какъ же не напасть, въ наше время, на реалистовъ какой бы то ни было школы, когда они, богато одаренные, сильные нынѣшнею мыслью, понятіемъ и техникой, да станутъ вдругъ опять повторять, только на новый ладъ, рутину, филистерство и мѣщанство, всю пустоту прежняго времени, какъ это нерѣдко случается теперь съ лучшими французскими и нѣмецкими художниками. Неужто ихъ за это хвалить, только потому, что они болѣе не идеалисты? Но кромѣ всего этого, критики г. Рѣпина немножко позабыли, въ своемъ благочестивомъ негодованіи, еще одно: а именно, что были на свѣтѣ такіе живописцы, которые не итальянскимъ старымъ классикамъ, живописцамъ идеальнаго (т.-е. фальшиваго) пошиба—чета, и которыхъ звали Рембрандтъ и Веласкезъ, а вотъ на подобныхъ художниковъ никогда не нападалъ г. Рѣпинъ, какъ никогда, конечно, не нападетъ и ни одинъ нынѣшній художникъ, ищущій прежде всего правды и жизни. Значитъ, г. Рѣпинъ еще не такой безпардонный и безтолковый хулитель и разрушитель всего прежняго, какимъ его иные теперь выставляютъ. Кажется, позволительно по своему любить и не любить, даже и въ живописи.

Но пусть будетъ тысячу разъ, отъ начала и до конца, неправъ г. Рѣпинъ во всемъ, что онъ говорилъ про живописцевъ прежняго времени, это было бы лишь очень жалко за него. Но, спрашивается, какая же связь между „никуда негодными" осужденіями художника и его собственными произведеніями? Скажите кому угодно: кто во всѣхъ старшихъ вѣруетъ, тотъ непремѣнно будетъ хорошій художникъ

[1]) А. М. Матушинскій. *В. С.*

—вѣдь неправда-ли, каждый засмѣется такимъ глупымъ словамъ, даже критики г. Рѣпина? Отчего же они не смѣются точь въ точь столько же глупымъ разсужденіямъ, что кто, молъ, въ „старшихъ", во всѣхъ „великихъ" не вѣруетъ, тотъ непремѣнно сдѣлается плохимъ художникомъ? Отчего же это? Нѣтъ, напротивъ, они убѣждены, что одна только вѣра спасаетъ (кажется, позабывъ, что даже и вѣръ-то художественныхъ нынѣче много), и пока г. Эмъ читаетъ приличную случаю мораль и объясняетъ г. Рѣпину, что „вся, молъ, бѣда его" (т.-е. непригодность нынѣшнихъ картинъ г. Рѣпина для г. Эмъ) состоитъ въ томъ, что онъ черезчуръ высокаго о себѣ мнѣнія, находитъ ненужнымъ учиться, и считаетъ себя вправѣ съ презрѣніемъ смотрѣть на самые заслуженные авторитеты, — въ то же время г. Дм. Ст. заявляетъ, что напечатанныя письма всего болѣе вредятъ теперь г. Рѣпину, такъ какъ, конечно, каждый (?) идетъ къ его картинамъ уже съ мыслью, что отъ нихъ нужно ждать чего-то гораздо болѣе значительнаго, чѣмъ отъ тѣхъ, кого онъ не признаетъ. „Самъ напередъ лучше дѣлай, а потомъ уже нападай на другихъ"—да какая же бабушкина мораль можетъ быть еще несчастнѣе этой!

Однако, взглянемъ для курьеза, далеко-ли уѣхали гг. критики со своими прекрасными понятіями и символами вѣры.

Идеалистъ разсказываетъ для начала, что онъ шелъ смотрѣть картину г. Рѣпина „Бурлаки" именно съ тою мыслью, что кто нападаетъ на другихъ, долженъ самъ быть лучше. Первая неправда. Ни съ какою подобною мыслью г. Дм. Ст. къ картинѣ Рѣпина не подходилъ, потому что „Бурлаки" были написаны и выставлены для публики задолго до заграничныхъ писемъ г. Рѣпина... Его „подходъ"—чистѣйшая выдумка его враждебной фантазіи.

Послѣ того, г. Дм. Ст. милостиво признаетъ много разныхъ достоинствъ въ „Бурлакахъ", но тутъ же объявляетъ, что неуваженіе къ великимъ образцамъ надѣлало г. Рѣпину много бѣдъ, и онъ страдаетъ такими недостатками, которыхъ у неодобряемыхъ „великихъ" художниковъ никогда не было: а именно, онъ „не умѣетъ держаться на должной высотѣ художественныхъ идей". Вотъ обвиненіе тяжкое и очень неудобное для подсудимаго художника.

Но въ чемъ же выразилось у г. Рѣпина, неумѣнье держаться на должной высотѣ художественныхъ идей? Въ томъ, что его картина „Бурлаки"— не что иное, какъ стихотвореніе Некрасова, перенесенное на полотно, обильныя гражданскія слезы о страждущихъ, обличеніе судохозяевъ, и все это выраженное посредствомъ двухъ фигуръ: юноши со впалой грудью и болѣзненнаго старика. Все это было бы ужасно, если бы только тутъ была хотя одна единственная капля правды. Въ цѣлой картинѣ нѣтъ ничего похожаго на „юношу со впалой грудью", и надо быть совершенно слѣпымъ, чтобы принять бодраго, смѣлаго, задорнаго, крикливаго и шумливаго мальчика, помѣщеннаго у г. Рѣпина въ самомъ центрѣ его оравы бурлаковъ, за какого-то несчастнаго и убитаго „юношу со впалой грудью". Точно также, въ цѣлой картинѣ нѣтъ и тѣни чего-нибудь похожаго на некрасовскія стихотворенія, стариннаго его плачевнаго и притворнаго покроя. Передъ вами сцена, живьемъ снятая съ того, что каждый собственными глазами могъ всегда видѣть на Волгѣ: разнокалиберная толпа народа, сбѣжавшаяся со всѣхъ концовъ Россіи, въ лохмотьяхъ, но могучая и бодрая, чуть не задыхающаяся въ тяжкихъ лямкахъ бичевы, шлепающая тяжелыми лаптями и грузнымъ ходомъ по мокрому песку, и все это заключенное въ чудесный волжскій ландшафтъ, позади — рѣка широкой скатертью, далекіе горизонты съ мелькающими тамъ и сямъ парусами, сверху горячее солнце, затопившее всю картину, спереди горячій песокъ, словно посыпанный огненнымъ золотомъ—гдѣ тутъ хоть единая нотка чего-то ноющаго и плаксиваго? Г. Дм. Ст. увѣряетъ еще, что не будь въ „Бурлакахъ" этихъ постороннихъ, случайныхъ некрасовскихъ нотъ—картина была бы безупречна. Да, можетъ быть для идеалистовъ. Подъ „случайными деталями и подробностями" онъ разумѣетъ болѣзнь, страданія, всяческую тяготу, несчастія: это, вотъ видите-ли, все только „случайныя" мелочи, непріятныя для идеалистовъ и нарушающія ихъ невинный идеальный покой. Вѣдь истинная высота искусства состоитъ въ томъ, чтобъ никогда не трогать настоящей дѣйствительности, всегда лгать и всегда подрумянивать прекрасное искусство. Но съ такимъ искусствомъ мы не желаемъ имѣть ничего общаго. Мы думаемъ, напротивъ, что не будь въ картинѣ г. Рѣпина больного желтаго старика, принужденнаго тянуть тяжкую лямку заразъ съ остальными своими товарищами, могучими беззаботными буйволами, или забулдыгами, не будь тутъ его изможженной фигуры, утирающей потъ безпомощной слабости у себя на лицѣ, въ картинѣ было бы во сто разъ меньше правды, и она въ тысячу разъ меньше имѣла бы значенія для каждаго изъ числа лучшихъ русскихъ людей.

И вотъ, съ такими-то идеальными (т.-е. архилживыми) понятіями, г. Дм. Ст. принимается оцѣнивать и новую картину г. Рѣпина „Садко въ подводномъ царствѣ". Здѣсь опять-таки, для начала, нашъ Дм. Ст. путаетъ факты, и, очевидно, не зная вовсе русской народной былины, увѣряетъ, будто въ картинѣ изображенъ „Садко у морской царевны", и потому онъ старается отыскать, которая изъ всей толпы представленныхъ тутъ женщинъ именно и есть морская царевна, и кто именно „кортежъ ея?" Онъ не подозрѣваетъ, бѣдный, что всѣ тутъ въ картинѣ женщины всѣ морскія царевны, и ни одной нѣтъ между ними главной, а потому нѣтъ тоже и никакого кортежа; онъ не подозрѣваетъ, г. критикъ, что все дѣло въ томъ, что Садко долженъ здѣсь выбрать себѣ въ жены ту изъ красавицъ, которую загадалъ про себя отецъ ихъ, морской царь. Мудрено-ли, что не зная сюжета, г. Дм. Ст. ничего не понимаетъ (какъ самъ сознается) и въ картинѣ? Ему одно только драгоцѣнно, одно только ему по сердцу: это, что г. Рѣпинъ взялъ сюжетъ изъ которой-то „народной былины". А, народный сюжетъ! А, чистый родникъ искусства! О Боже, какое счастье! Ну, и послѣ

того, ему уже больше ничего не нужно. Все уже прекрасно становится, и г. Рѣпинъ уже болѣе не блуждаетъ на распутіи, самъ не зная куда пойти. Но опять-таки, критику опять вдругъ приходитъ на память неуваженіе къ старшимъ, хула европейскихъ классиковъ, и поэтому, сейчасъ же оказывается, что напрасно г. Рѣпинъ не справился съ великими мастерами картинныхъ галлерей, на счетъ того, слѣдуетъ или не слѣдуетъ художнику брать волшебный сюжетъ, и оттого чистый родникъ народной поэзіи ничего не далъ г. Рѣпину, и изъ его картины ничего не вышло, кромѣ „прелестно представленныхъ тоновъ воды, переливовъ свѣтовыхъ лучей, отраженія ихъ на рыбахъ, молюскахъ и тому подобное“.

Другой критикъ, позитивистъ, представляетъ соображенія гораздо менѣе воздушныя, но которыя ни въ чемъ не уступятъ предъидущимъ. Ему, при его великой солидности, никоимъ образомъ непонятно, какъ это представлены люди подъ водой, и однако платья у нихъ ничуть не замочены. Онъ ни зачто не можетъ въ толкъ взять, какъ можно изображать подводное царство, полное красокъ и прелести, когда, по доказательствамъ такихъ-то и такихъ-то ученыхъ, на глубинѣ столькихъ-то футовъ царствуетъ въ морѣ полная темнота, а еще ниже идетъ уже одинъ міръ инфузорій. Но, если даже и допустить несогласіе картины г. Рѣпина съ ученіями Шлейдена и Геккеля, все-таки остается необъясненнымъ, гдѣ г. Рѣпинъ могъ изучить дно морское, такъ какъ для этого несомнѣнно необходимо было бы сдѣлаться водолазомъ? „Спрашивается, говоритъ г. Эмъ, представляется-ли какая-нибудь возможность изобразить красками, не нарушая законовъ изящнаго (?!), сложную фантазію, потопленную въ массѣ однообразной морской среды зеленовато-синяго цвѣта? „Соображенія истинно глубокомысленныя, но только каждому, конечно, хотѣлось бы спросить послѣ этого: Ну прекрасно, но какъ прикажете быть съ тысячами картинъ изъ всѣхъ европейскихъ музеевъ, передъ которыми вы нѣмѣете въ безпредѣльномъ обожаніи? Такъ представлены люди, сидящіе на облакахъ—что же, ихъ должны были писать ангелы, а цѣнить воздухоплаватели? Какъ прикажете быть вотъ съ этими картинами? Выкинуть ихъ изъ музеевъ, какъ „нарушителей законовъ изящнаго“, или уже за разъ простить тоже и бѣднаго Рѣпина? Не худъ еще одинъ упрекъ нашему живописцу: зачѣмъ его Садко заглядывается на одну изъ дочерей морского царя, на русскую дѣвушку, тогда какъ онъ уже давно женатъ и даже у него сынокъ есть въ Новгородѣ? Забота о чистотѣ нравовъ до крайности трогательная, но г. Эмъ тутъ явно хотѣлъ не отстать отъ своего товарища по оружію, г. Дм. Ст. Богъ онъ нарочно дѣлалъ всѣ ссылки свои лишь на плохую балладу графа А. Толстаго, неуклюжую, угловатую и шершавую, по всегдашнему, полную модернизаціи, чтобы тѣмъ только доказать, во-первыхъ, свое полнѣйшее отсутствіе вкуса, а во-вторыхъ, также и то, что онъ не имѣетъ ни малѣйшаго понятія о настоящей древней, языческой, полной миѳологическихъ подробностей и нравовъ новгородской былинѣ.

Послѣ этого, г. Эмъ уже смѣло приступаетъ къ расправѣ съ картиной г. Рѣпина: онъ объявляетъ, что лучшее, что есть въ картинѣ—это освѣщеніе, но дѣйствующія лица всѣ неудачны, одни со слишкомъ широкими плечами, другія похожи на кокотокъ, у третьихъ ногъ не видать, и т. д. Вотъ какими шульмейстерскими замѣтками отличается критикъ-позитивистъ. Вотъ какъ счастливо онъ, со своимъ глубокомысліемъ и фактическою (даже почти научною) солидностью достигаетъ точно такихъ же результатовъ, какихъ достигаетъ критикъ-идеалистъ: оба они очень удачно одурачиваютъ и опошляютъ, какъ самого г. Рѣпина—одного изъ лучшихъ и замѣчательнѣйшихъ нашихъ художниковъ — такъ и его новую картину, „Садко“ — одну изъ лучшихъ и замѣчательнѣйшихъ картинъ всей нашей новой русской школы.

Но публика, та, которая понемногу начинаетъ у насъ нарождаться, и способна имѣть свое мнѣніе, помимо чьихъ бы то ни было рецензій, совершенно иначе цѣнитъ картину г. Рѣпина. Она начинала съ того, что вовсе было недоступно и нечувствительно гг. художественнымъ критикамъ, то, до чего не могли подняться ихъ слѣпые глаза. Она съ перваго раза поняла, что новая картина Рѣпина полна поэзіи и красоты, она съ перваго взгляда почувствовала, что въ ея душу идетъ изъ этой картины лучъ какого-то небывалаго ощущенія, несется оттуда аккордъ чуднаго изящества и новизны. Передъ ея глазами совершалась волшебная сцена, видимая изъ-за кристальной серебристо-мутной водяной толщи; столбъ свѣта проникъ сквозь морскія глубины и мгновенно освѣтилъ ихъ, блѣднымъ лучомъ: волшебные огоньки разноцвѣтными звѣздочками мелькаютъ среди туманной темноты; пузырьки воздуха, словно жемчужинки, поднимаются со дна и длинными нитями летятъ вверхъ: налѣво, въ освѣщенномъ пространствѣ, цѣлая масса морскихъ коньковъ и всяческихъ звѣрьковъ толпится и мечется въ столбѣ свѣта, а изъ непроглядной темноты мелькаютъ устремленные зрителю прямо въ глаза, словно фонари приближающагося локомотива, яркіе глаза золотыхъ рыбокъ. И среди этой-то волшебной сцены, вставлена процессія красивыхъ женщинъ, проходящихъ какъ на смотру передъ Садкой. Передовыя фигуры ея уходятъ въ лѣвый передній край картины, а заднія, съ дѣвушкой Чернавушкой въ хвостѣ, спускаются изъ смутно виднѣющагося дворца Морскаго Царя. Вся средина процессіи исчезаетъ позади волнъ. Какая красота красокъ, сверкающихъ яркими тонами, но смягченныхъ кристальною прозрачною занавѣскою морской водяной толщи, какое великолѣпное впечатлѣніе цѣлаго! Припомните всѣ видѣнныя вами, разнообразнѣйшія наши картины, и скажите, давала-ли вамъ которая бы то ни было изъ всѣхъ ихъ то небывалое, поэтическое впечатлѣніе, какое даетъ эта?

Я не хочу сказать, да мнѣ кажется и никто изъ публики не думалъ, что новая картина г. Рѣпина есть верхъ всякаго совершенства, что авторъ ея непогрѣшимъ здѣсь, что онъ далъ здѣсь намъ одно изъ капитальнѣйшихъ созданій новаго искусства.

Совсѣмъ нѣтъ; многое можно было бы сказать противъ иныхъ недостатковъ картины. Недостаточно волшебства собрано и выражено въ картинѣ: что касается животныхъ и растеній, рисунки новыхъ художниковъ, обладающихъ громадною фантазіею для изображенія роскошнѣйшихъ формъ волшебства, давно пріучили насъ къ бо́льшему и на театрѣ, и въ картинахъ, и въ рисункахъ; потомъ самъ Садко и не характеренъ, и не типиченъ; наконецъ, иныя изъ женскихъ фигуръ нарисованы, быть можетъ, немного небрежно. Но все это недостатки, съ которыми пусть расправляются доки и техники: для публики они, въ большинствѣ случаевъ, мало чувствительны, часто даже вовсе не важны. Она всегда проститъ всяческіе недочеты и недостатки, когда по чувствуетъ присутствіе поэзіи и поразительно выраженнаго глубокаго ощущенія, наполнявшаго художника. А именно это она находила на нынѣшній разъ, какъ и всегда, въ картинѣ г. Рѣпина. Въ „Дочерѣ Іаировой“ ее до глубины души поразила поэзія смертной комнаты, поэзія тусклыхъ огней, мерцавшихъ надъ головой блѣдной, скончавшейся дѣвочки, протянутой на своемъ бѣдномъ одрѣ; въ „Бурлакахъ“ ее еще болѣе поразила глубокая правда сцены, совершающейся на берегу Волги, съ яркихъ солнцемъ, льющимъ горячіе лучи надъ толпою людей-буйволовъ, покорныхъ, довольныхъ и еще не дорослихъ до чего-нибудь выше степени вьючнаго скота. На нынѣшній разъ не могла не поразить ее музыкальность и невыразимая поэтичность подводной процессіи красавицъ.

Впрочемъ, надо правду сказать, критиками г. Рѣпина явились не одни только грубые, ничего не понимающіе хулители: въ числѣ эстетиковъ, писавшихъ объ этомъ талантливомъ художникѣ, нашлись также и люди, безъ толку и смысла возносившіе его до небесъ, и тѣмъ совершенно уподоблявшіеся первымъ. Между ними главное мѣсто занимаетъ нѣкто, писавшій въ „Пчелѣ“ подъ именемъ „Профана“ [1]). Этотъ господинъ, имѣющій претензію быть россійскимъ Дидро́, не знаетъ, что для того, чтобъ писать какъ Дидро́ критику въ видѣ художественныхъ картинокъ, сценъ и разсказовъ, надобенъ врожденный оригинальный талантъ и художественность. По поводу г. Рѣпина онъ попробовалъ, наперекоръ всяческимъ идеалистамъ и позитивистамъ, осыпать г. Рѣпина безконечными похвалами. Но какого дѣла ожидать отъ критика, который тутъ же признаетъ величайшимъ достоинствомъ художника, когда онъ „не заботится, падаетъ онъ или возвышается, какъ не заботится почва о томъ, что́ она производитъ: крапиву или пшеницу“. Господи! какая жалкая чепуха! Неужели способенъ къ чему-нибудь подобный эстетикъ? Естественно онъ ничего не пойметъ въ талантѣ и натурѣ такого художника, какъ г. Рѣпинъ, и станетъ воображать, что высказываетъ ему Богъ знаетъ какія похвалы, когда увѣряетъ, что г. Рѣпинъ способенъ, молъ, „возсоздавать съ одинакимъ совершенствомъ и приволжскихъ полудикарей, и рафинированный бытъ утонченнѣйшаго центра современной культуры“ (какія удивительныя галантерейности, вмѣсто того, чтобъ просто сказать: „Парижъ“), не зная того, что кто равнодушенъ, какъ почва, и къ крапивѣ, и къ пшеницѣ, кто способенъ одинаково индиферентно браться за выраженіе и плюса, и минуса, чего ни попало— тотъ не художникъ, а маляръ. Вотъ отчего, ровно ничего не понимая въ г. Рѣпинѣ, Профанъ разсказываетъ, что его „Бурлаки“ тѣмъ-то и высоки, и хороши, что „тутъ нѣтъ ни тонкихъ психическихъ движеній, ни психическихъ характеровъ“ (!), такъ что послѣ того жалѣешь только, зачѣмъ показывали Профану „Бурлаковъ“ г. Рѣпина: ему бы впору смотрѣть какую-нибудь классическую дребедень. Вотъ отчего, также, не смотря на весь свой „восторгъ“ отъ г. Рѣпина, онъ разсказываетъ про него читателю самыя несообразныя вещи. Напримѣръ, что въ картинѣ „Садко“ всего дороже „безъискусственная прелесть“, правдивость и простота, и въ то же время тутъ все „загадочно и дремотно, какъ въ дѣйствительномъ снѣ“. Художникъ декоративнаго пошиба, говоритъ онъ, насочинялъ бы всевозможныхъ группъ, съ эффектными освѣщеніями и т. д.,—г. Рѣпинъ этого не сдѣлалъ. „А что же такое, какъ не эффектное, въ высшей степени эффектное освѣщеніе, то, что́ мы видимъ въ картинѣ „Садко“? И что это была бы за картина, если бы, не взирая на волшебный сюжетъ, тутъ не было бы эффектнаго освѣщенія?

Наконецъ, любопытно посмотрѣть также и на то, въ видѣ какой неимовѣрной путаницы г. Профанъ представляетъ своимъ читателямъ картину г. Рѣпина. Онъ увѣряетъ, что „впереди, злорадно усмѣхаясь, выплываетъ рыжая русалка — Италія; она злобно кидаетъ послѣдній взглядъ на презрѣвшаго ея красы русскаго гусляра; за нею черная ночная бабочка, можетъ быть, Испанія, занятая своими думами; дальше горделиво выступаетъ роскошная царица среди подводныхъ красавицъ—бѣлокурая Франція со взбитыми волосами, съ золотымъ ожерельемъ, въ роскошномъ розовомъ одѣяніи“ и т. д. Но вотъ ужъ подлинно, по пословицѣ: „слышалъ звонъ, да не знаетъ гдѣ онъ“, г. Профанъ безсвязно перепуталъ всѣ намѣренія автора, а они, между тѣмъ, были очень просты, послѣдовательны и понятны. Впереди всей процессіи у него поставлены два стихійныхъ существа, представительницы древняго міра: Индія и Персія. Индія, полу-женщина, полу-рыба, рыжая и сердитая, ничуть и не думаетъ усмѣхаться: до смѣха-ли ей? Она въ отчаяніи, что ее, первую же, отвергнулъ Садко, она рветъ ожерелье на своей шеѣ, она готовится погрузиться на вѣки въ бездну. За нею Персія—воздушная Пери, съ царскимъ вѣнцомъ на головѣ, въ богатой восточной одеждѣ, съ крыльями за спиной; она, въ противоположность злой Индіи, кроткая, тихая, задумчивая; у ней глаза полны слезъ, она наклоняетъ тѣло и тихо скорбитъ о своемъ отверженіи. За этими двумя идетъ новый міръ: Испанія въ костюмѣ и шляпѣ эпохи императора Карла V, презрительно и холодно улыбающаяся; Италія, величавая бѣлокурая красавица, въ великолѣпномъ розовомъ костюмѣ тиціановскаго времени, въ золотомъ ожерельѣ и прическѣ (иные критики, глубоко свѣ-

[1]) А. В. Прахонъ. *В С.*

[illegible] и поступилась, увѣряя, что это [illegible] Англія [illegible] Франція, [illegible] кокетливая въ своемъ уборѣ [illegible] наѣденныя на себя и собственноручно [illegible] Дѣвѣ, за нею, прочія фигуры [illegible] мутныя волны. И одна [illegible] и отчетливо, [illegible] Черныхушка, [illegible] русская женщина. Эту, какова она [illegible] есть, Серовъ противопоставилъ, по глубокому сознанію, всѣмъ [illegible] и [illegible] красавицамъ всѣхъ историческихъ [illegible] всѣхъ временъ. Тутъ не славянофильство—потому что Садко понимаетъ, что не уроды, а красавицы всѣ прочія историческія фигуры — тутъ только то глубокое чувство и та правда, которую ощущаетъ, по видимому самъ г. Рѣпинъ. И вотъ, эту-то правду и убѣжденіе, изъ-за которыхъ начата и затѣяна вся поэтическая картина г. Рѣпина, именно ее-то всю и исковеркали и обезобразили г. Рѣпину наши эстетики, и хулители, и хвалители.

Еще-ли ихъ-то не называть „прискорбными?"

(*„Новое Время"*, *8 января 1877 г., № 310).*

Встрѣтитъ-ли технический прогрессъ?

(Письмо къ редактору „Новаго Времени").

[illegible] техникомъ [illegible] и тутъ-то авторъ провалился не только самымъ жалкимъ, но еще самымъ непристойнымъ образомъ.

Г. Всеволодъ почувствовалъ потребность доказывать, что „современный технический прогрессъ не только [illegible] не составитъ ни общества, ни человѣка", не даетъ простора, потому что „общій характеръ [illegible] существъ и красивыя формы"; что „[illegible] жизнью не [illegible] [illegible] и [illegible] [illegible] [illegible]

гдѣ нѣтъ никакой существенной опасности для жизни, благосостоянія и здоровья, какое кому дѣло, если по общему согласію цѣлый свѣтъ вдругъ пожелаетъ носить или употреблять вещи „дѣланныя“, искусственныя? Чего тутъ приходить въ отчаяніе? Г. Петерсенъ взваливаетъ еще на современную технику вину въ истребленіи лѣса. Стоитъ-ли, спрашиваетъ онъ, изводить такую кучу дерева, оголять цѣлыя мѣстности, изсушать воды, „чтобъ сшить себѣ (посредствомъ машинъ) непрочную рубашку или связать непрочные носки?“ Уморительный г. Петерсенъ! Онъ не способенъ понять, что рубашки и носки не обязаны быть, по самому существу своему, непремѣнно непрочными, и что во всякомъ случаѣ, прочны они или непрочны, въ истребленіи лѣса виноваты не машины и техника, а то обстоятельство, что не изобрѣтено еще такого двигателя, который обходился бы безъ дровъ или каменнаго угля. Онъ не способенъ уразумѣть, что не сегодня-завтра топливо можетъ быть замѣнено чѣмъ-нибудь другимъ, а машины все-таки будутъ дѣйствовать и техническое производство развиваться, замѣняя тяжкую, немыслимую болѣе ручную работу. Г. Петерсену жаль лѣса — другимъ гораздо болѣе жаль людей.

Г. Петерсенъ со всѣмъ жаромъ возстаетъ противъ желѣза и колоссальныхъ желѣзныхъ сооруженій новаго времени. Онъ увѣряетъ, что, по словамъ истинныхъ знатоковъ, желѣзные мосты не продержатъ долѣе 100 лѣтъ. Мы отвѣчаемъ: Ну, еще Богъ знаетъ, вѣренъ-ли разсчетъ вашихъ знатоковъ! Но положимъ, что даже онъ и вѣренъ, пускай всѣ европейскіе мосты продержатъ не долѣе 100 лѣтъ— что-жъ за бѣда! Никто не знаетъ, какіе нужны будутъ Европѣ мосты черезъ 100 лѣтъ, и какъ прочны и превосходны ни были прежніе, старинные, восхваляемые вами мосты, а вѣдь всюду ихъ ломаютъ и замѣняютъ другими—такъ измѣняются житейскія потребности, общественные взгляды. Навѣрное такъ будетъ и съ нашими мостами. Кто можетъ сказать, какіе мосты понадобятся будущимъ поколѣніямъ, и не будутъ-ли имъ нынѣшніе легкіе, висячіе мосты столько же непригодны, какъ намъ теперь непригодны старинные грузные, топорные мосты прежняго времени? Но этого мало. Хороши или дурны желѣзные мосты, во всякомъ случаѣ вопросъ о желѣзѣ никоимъ образомъ, кажется, не исчерпывается одними мостами. Какимъ манеромъ г. Петерсенъ, самъ инженеръ и техникъ, вдругъ забылъ, что изъ желѣза дѣлаются нынѣче тоже и купола, и арки, и колоссальной вышины колонны, лѣстницы, однимъ словомъ—тысячи предметовъ, превратившихъ наши постройки въ неслыханную и невиданную сквозную и висячую архитектуру; какимъ манеромъ онъ забылъ еще одну бездѣлицу—желѣзныя дороги и электрическіе телеграфы? Неужели это все тоже преступленія техники, вмѣстѣ со всѣми остальными не оказавшія никакихъ благодѣяній, ничѣмъ не обогатившія ни общество, ни человѣчество?

Увы! г. Петерсенъ, одолѣваемый похвальною ревностью къ истиннымъ брилліантамъ, шелку и жемчугу, совершенно забылъ то, что немного поважнѣе будетъ и брилліантовъ, и жемчуга, и шелка, и не замѣтилъ, что громадные успѣхи техники (хотя бы и съ напраснымъ изведеніемъ лѣса) все болѣе и болѣе разливаютъ благосостояніе во всѣхъ народныхъ массахъ, мало по-малу (хотя и медленно) поднимаютъ уровень общаго довольства, стремятся доставить даже послѣднему простолюдину пользованіе такими предметами и такими удобствами, какіе прежде не всегда были доступны даже и богачу. Г. Петерсенъ въ одномъ мѣстѣ жалуется даже, что, благодаря современной техникѣ, „и баринъ, и слуга одѣты одинаково— бѣдно“. А ему бы чего хотѣлось? Непремѣнно, чтобъ они были одѣто богато? Это на что? Будемъ радоваться, если въ самомъ дѣлѣ техникѣ нашего времени удалось, наконецъ, одѣть и простолюдина наравнѣ съ бариномъ — здорово и удобно, вотъ это важно, вотъ это великолѣпно, прежде это было немыслимо; но будутъ-ли баринъ и не-баринъ одѣты „богато“ — объ этомъ мы и задумываться-то не хотимъ. Конечно, дѣло другое г. Петерсенъ: у него понятія -- истинно барскія, и онъ съ особеннымъ восхищеніемъ разсказываетъ, какъ въ прежнее время было лучше, чѣмъ нынѣче, какъ въ прежнія эпохи трудъ былъ почтеннѣе: сами „короли снимали шляпы, спускаясь въ мастерскую художника“. Нынѣшнее же уваженіе къ труду, къ таланту, къ знанію, признаніе обществомъ, народомъ, всѣми массами—великости и пользы истинныхъ работниковъ человѣчества, всемірныя выставки съ ихъ всемірной, колоссальной похвалой и наградой, все это для г. Петерсена—трынъ-трава и вздоръ, что-то такое, о чемъ не стоитъ говорить!

Но всего противнѣе, всего невыносимѣе намъ показалась фраза г. Петерсена, помѣщенная имъ на первой же страницѣ его прекрасной статьи. Вотъ она: „Несомнѣнно, что техническій прогрессъ притупилъ способности рабочаго, такъ что если прежній ремесленникъ былъ человѣкъ наиболѣе развитой, то современный—наиболѣе тупоумный...“ Неужели даже и съ этими чудовищными мыслями согласна редакція „Вѣстника Европы“? Вѣдь это ужасно. Стоитъ послѣ этого быть профессорами, людьми науки, проводить всю жизнь среди книгъ и университетовъ, чтобъ принимать и одобрять такую фальшь. Какъ, нынѣшній работникъ сталъ тупоуменъ, въ противоположность прежнему—развитому? Какъ, нынѣшній производитель убитъ и забитъ техническимъ прогрессомъ? Но покажите же мнѣ, всѣ вы, гг. редакторы и авторы „Вѣстника“, то время, которое превосходило наше развитіемъ и возвышеніемъ рабочаго. Покажите мнѣ тотъ вѣкъ, который даже издали, на единую секунду, на единую черточку въ состояніи былъ бы сравняться съ нашимъ несравненнымъ XIX вѣкомъ, однимъ изъ всѣхъ давшимъ бѣдному рабочему право и голосъ. Нынѣшній ремесленникъ сталъ тупоуменъ! Да вы съ ума сошли, господа, да вы ослѣпли и оглохли! У васъ изъ головы выскочило, что только въ нашемъ вѣкѣ вдругъ выросли журналы, издаваемые работниками и для работниковъ, и читающая ихъ публика уже значительна; вы забыли, что только на нашихъ глазахъ рабочіе стали отстаивать и добыли себѣ право

своимъ бытомъ, рабочимъ и ремесленникомъ. И это все отупѣніе, это смерть, это погибель и интеллектуальный застой рабочаго!

Чудная голова у г. Шетерсена.

(*„Новое Время“, 25 іюня 1877, № 477*).

Отчетъ академіи художествъ за 1875—1876 гг.

[illegible] черченія, художнику Шеніоту, извѣстному своею педагогическою дѣятельностью, составить записку объ учрежденіи педагогическихъ курсовъ при Академіи, что и исполнено имъ при содѣйствіи директора 1-го реальнаго училища, В. Ѳ. Эвальда. Записка эта передана на разсмотрѣніе особой коммиссіи. Мѣры къ поднятію уровня преподаванія рисованія въ нашихъ учебныхъ заведеніяхъ представляются крайне необходимыми, особенно въ виду заявленія г. министра народнаго просвѣщенія, что въ періодъ времени очень уменьшилось число учащихся черченію и рисованію въ гимназіяхъ (такъ напр. съ 21 проц., въ 1872 г., это число спустилось до 19 проц. въ 1873 году). Ко всему этому надо прибавить, что одними изъ самыхъ утѣшительныхъ страницъ отчета Академіи художествъ являются, какъ и въ прежніе годы, тѣ, которыя сообщаютъ свѣдѣнія о харьковской школѣ рисованія и живописи, основанной и содержимой на [illegible] Д. Раевской-Ивановой. Въ теченіе 1875 — 1876 учебнаго года въ этой школѣ [illegible] 88 учениковъ и 16 ученицъ. Къ сожалѣнію,

консерватòрскіе и консервàторскіе взгляды по поводу самыхъ разнообразныхъ музыкальныхъ произведеній —это его часть, это его спеціальное занятіе; этому кривому пониманью, этому косому писанью онъ посвятилъ всю свою жизнь и досуги, остающіеся отъ сочиненія собственной прекрасной музыки. Но зачѣмъ же ему соваться въ такое дѣло, гдѣ онъ не понимаетъ даже и столько, сколько въ музыкѣ? Ему вдругъ пришла нынче охота печатать свои соображенія о костюмахъ и постановкахъ нашей оперы. Ему, бѣднягѣ, и въ голову не приходило, что тутъ все-таки надо имѣть кое-какія свѣдѣнія!

Въ № 354 своей газеты, этотъ печальный консерваторскій птенецъ, разбирая новую оперу маріинской сцены „Тѣнь воеводы", нашелъ нужнымъ напасть на костюмы и постановку этой оперы. Постановка кажется ему „безтолковой", а костюмы—„путаницей", „насмѣшкой надъ славянскимъ вопросомъ".

Но въ томъ-то и бѣда, что г. Н. Соловьеву болѣе бы пристало не раскрывать рта о томъ, чего онъ не разумѣетъ, и осторожно помолчать о томъ, чему слѣдовало ему напередъ немножко поучиться. Дѣло въ томъ, что г. Н. Соловьевъ увѣряетъ читателей своихъ, будто въ этой оперѣ хорваты одѣты венгерцами, и не только одни хорваты, но даже и польскіе солдаты. Все это ему мерещится только отъ собственнаго незнанія.

„Тѣнь воеводы" — опера плохая, и жаль, что опера эта идетъ у насъ на сценѣ, но постановка ея —въ высшей степени превосходная и художественная, а главное—вѣрная въ этнографическомъ отношеніи. Всякій понимающій дѣло можетъ это засвидѣтельствовать, и будетъ тѣмъ болѣе правъ, что хорватскіе костюмы, всюду тутъ являющіеся отъ начала и до конца оперы, скопированы съ вѣрнѣйшихъ фотографій и съ подлинныхъ манекеновъ, находящихся въ московскомъ этнографическомъ музеѣ. Лишь немногихъ гостей костюмы—польскіе, какъ того требовалъ сюжетъ, изъ венгерскихъ же костюмовъ нѣтъ во всей постановкѣ —ни единой черточки! Вотъ каковы иной разъ познанія истинныхъ знатоковъ, гг. фельетонистовъ.

Въ заключеніе надо замѣтить, что г. Н. Соловьевъ съ какимъ-то необыкновеннымъ озлобленіемъ (чрезвычайно похожимъ на затаенныя личности) нападаетъ на режиссера г. Кондратьева. Смѣемъ увѣрить этого знатока театральныхъ дѣлъ, что режиссеръ никоимъ образомъ не можетъ имѣть никакого дѣла ни до хорватскихъ, ни до венгерскихъ, ни до какихъ бы то ни было костюмовъ и декорацій. Это часть „завѣдывающаго костюмами и декораціями", а этотъ господинъ [1]), въ настоящемъ случаѣ, какъ и во многихъ другихъ, заслуживаетъ за свое знаніе, добросовѣстность и стараніе—одобренія публики, а не нелѣпыхъ ругательствъ фельетонистовъ-невѣждъ.

(„*Новое Время*", *30 дек. 1877, № 660*).

Французская книга о русскомъ искусствѣ.

I.

Книга, про которую я буду говорить, называется: „L'art Russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir, par E. Viollet-le-Duc. Paris. 1877." („Русское искусство, его происхожденіе, его составные элементы, его разцвѣтъ, его будущность, соч. Віолле-ле-Дюка. Парижъ 1877").

Что̀ прежде всего бросается въ глаза, это—что она сочинена не по собственному желанію автора. Она въ нѣкоторомъ родѣ была ему навязана. Къ автору пришло изъ Россіи предложеніе заняться изслѣдованіемъ русской архитектуры — вотъ онъ и занялся, отъ чего же бы и нѣтъ! Собственной инціативы у него при этомъ не было. Чтожъ, такія предложенія давно у насъ существуютъ, они въ нашихъ привычкахъ. Уже лѣтъ сто или полтораста въ нашемъ отечествѣ такъ водится, что въ хорошей-ли церкви или дворцѣ нужда придетъ, въ хорошей-ли картинѣ, книгѣ или статуѣ, тотчасъ посылаютъ звать кого-нибудь изъ иностранныхъ знаменитостей, и тотчасъ ѣдетъ къ намъ знаменитый французъ, нѣмецъ или итальянецъ, и принимается строить, лѣпить, писать или изслѣдовать. И, что очень удивительно, не всегда результатъ бываетъ никуда не годный. Среди множества бездарностей и пройдохъ, толпами къ намъ, само собой разумѣется, всегда летѣвшихъ, попадало иногда не мало чужихъ людей, и въ самомъ дѣлѣ талантливыхъ и глубоко полезныхъ. Навѣрное Россія, открещиваясь отъ цѣлой тучи никуда негодныхъ трутней, никогда не забудетъ такихъ благородныхъ и великолѣпныхъ дѣятелей, какъ скульпторъ Фальконэ, архитекторъ Растрелли, граверъ Шмидтъ, историкъ Шлёцеръ, натуралистъ Палласъ, ботаникъ Гмелинъ. Всѣ они были „приглашены", не сами собой вздумали заняться нашимъ дѣломъ. Значитъ, ничего удивительнаго нѣтъ, что Московское Строгановское училище, по старинным русскимъ преданіямъ, предложило иностранцу, отъ роду ничего до тѣхъ поръ не знавшему о русскомъ искусствѣ, заняться имъ, такъ какъ мы, молъ, сами ничего не въ состояніи въ немъ разобрать. Давно и прочно засѣвшій въ головѣ образъ мыслей не скоро оттуда выйдетъ.

Что же касается до выбора, для такого предпріятія, никого другого, какъ Віолле-ле-Дюка, то этотъ выборъ былъ въ самомъ дѣлѣ удаченъ и хорошъ: во-первыхъ, еще въ 1872 году, Віолле-ле-Дюкъ

[1]) Н. А. Лукашевичъ. *В. С.*

напечаталъ очень хорошую журнальную статью по поводу превосходныхъ образцовъ русскаго орнамента, взятыхъ изъ старинныхъ рукописей, и роскошно изданныхъ подъ заглавіемъ „Исторія русскаго орнамента“; во-вторыхъ, кромѣ этого случайнаго и не слишкомъ важнаго еще повода, на сторонѣ Віолле-ле-Дюка было много другихъ, дѣйствительно, крупныхъ качествъ и заслугъ; Віолле-ле-Дюкъ одинъ изъ капитальнѣйшихъ знатоковъ и писателей современной Европы по части исторіи художествъ; онъ одинъ изъ самыхъ ранніхъ и могучихъ бойцовъ за національность въ искусствѣ, человѣкъ свободный отъ всѣхъ академическихъ привычекъ и идей, непримиримый врагъ лже-классицизма въ школѣ, жизни и творчествѣ, человѣкъ, весь свой вѣкъ сражавшійся противъ выдохшихся преданій и безцвѣтнаго художества. Изслѣдованіе и приговоръ такого человѣка не могутъ не быть для насъ важны, или по крайней мѣрѣ интересны. Значитъ, пускай онъ изучаетъ наше искусство, хотя бы даже и на наши деньги, хотя бы даже и съ мыслью о полной нашей неспособности самимъ что-нибудь уразумѣть.

Къ несчастію, московское приглашеніе застало Віолле-де-Дюка не прежнимъ, бодрымъ и могучимъ мужемъ, а усталымъ, и ослабшимъ старикомъ. Отъ этого-то новое его сочиненіе носитъ печальную физіономію — физіономію старчества. У Віолле-ле-Дюка остались еще, правда, нѣкоторыя черты прежняго его характера, проблески сильной и оригинальной мысли, яркіе слѣды прочнаго и многосторонняго знанія, сохранились свѣтлыя мысли и глубокія опредѣленія, но тутъ же рядомъ умѣщается у него столько стариковской болтовни, утомительныхъ повтореній, поверхностныхъ приговоровъ, изученія на скорую руку, что не разъ приходится жалѣть о человѣкѣ, еще немного лѣтъ тому назадъ столько могучемъ и значительномъ. Уже сочиненіе его „Histoire de l'habitation humaine“ (1876) было слабовато и многорѣчиво; прошлогднія же его статьи: „Lettres extra-parlementaires“ (напечат. въ журналѣ „XIX Siècle“) свидѣтельствовали уже о крайней несостоятельности мысли и изложенія

И такъ, преувеличенныя ожиданія Московскаго Строгановскаго училища не сбылись, и сочиненіе знаменитаго француза вовсе не вышло какимъ-то евангеліемъ для всѣхъ будущихъ нашихъ изученій русскаго искусства. Но все-таки нельзя не отнестись къ нему, во многихъ случаяхъ, съ самою искреннею симпатіею и уваженіемъ. Каждому, интересующемуся нашимъ національнымъ художествомъ, было бы полезно хорошенько узнать книгу Віолле-ле-Дюка и взять отъ туда то, что тамъ есть въ самомъ дѣлѣ глубоко для насъ важнаго и пригоднаго, и я постараюсь представить здѣсь какъ можно вѣрнѣе обѣ стороны ея физіономіи, худую и хорошую, слабую и сильную.

Принимаясь за свое сочиненіе о русскомъ искусствѣ, Віолле-ле-Дюкъ находился, мнѣ кажется, въ положеніи, очень похожемъ на положеніе Вольтера, когда этотъ, лѣтъ 100 тому назадъ, принимался писать свою исторію Петра Великаго. Оба равно ничего не знали о томъ предметѣ, который имъ навязали изъ Россіи, и отъ роду имъ не занимались. Обоихъ завалили грудой матеріала, и еще большей грудой лести и учтивостей, обоихъ увѣряли уже напередъ, что они облагодѣтельствуютъ наше отечество, если только удостоятъ заняться заданнымъ предметомъ, что у нихъ навѣрное выйдетъ великолѣпное, образцовое созданіе, и т. д. Оба старца повѣрили, признались на-скоро, и — написали по книгѣ, довольно пріятной по формѣ, слишкомъ неудовлетворительной по содержанію, и черезчуръ льстивой въ отношеніи заказчиковъ и „воспѣваемаго“ предмета. Какія чудеса разсказывалъ Вольтеръ про русское государство, его изумительное прошлое и ни съ чѣмъ въ мірѣ несравненное будущее, такія же точно чудеса повѣствуетъ Віолле-ле-Дюкъ про русское искусство, его изумительное прошлое и ни съ чѣмъ въ мірѣ несравненное будущее. Какъ Вольтеръ величаетъ графа Ивана Шувалова, такъ превозноситъ Віолле-ле-Дюкъ г. директора Строгановской школы. И въ самомъ дѣлѣ, какъ благодарному французу не быть учтивымъ въ квадратѣ и въ кубѣ! Все это бы куда не шло, но бѣда въ томъ, что и Вольтеръ и Віолле-ле-Дюкъ, вслѣдствіе обильнаго ениіана, имъ расточеннаго, сочли себя въ правѣ слишкомъ на-легкѣ адресоваться къ громадному матеріалу, имъ сообщенному. Оба съ самодовольствіемъ написали, каждый въ своей книгѣ, что вотъ-дескать какую массу документовъ всякаго рода мнѣ прислали (и все это, молъ, собрано и припасено „нарочно для меня“, слышите-ли, „нарочно для меня!“), и тутъ же оба спѣшатъ прибавить, что спачала у нихъ было нѣкоторое сомнѣніе, недовѣріе къ себѣ, но „скоро“ они сладили и съ тѣмъ, и съ другимъ, и „скоро“ и „легко“ одолѣли, какъ слѣдуетъ, этотъ трудный и многосложный матеріалъ. Не правда-ли, какъ лестно было русскимъ читать такія заявленія, и 100 лѣтъ раньше, при Вольтерѣ, и 100 лѣтъ позже, при Віолле-ле-Дюкѣ? Мы-то, дураки, только хлопали ушами и ничего не понимали, ничего не умѣли, а тѣ двое пришли, понюхали, посмотрѣли, и „скоро“ и „легко“ справились. Кто не вѣритъ, пусть прочтутъ хоть слѣдующія строки у Віолле-ле-Дюка: стр. 4 „Всѣ эти матеріалы скоро позволили намъ внести критическій взглядъ среди этого хаоса“; стр. 149: „происхожденіе русскаго искусства легко открывается“; стр. 256: „скоро въ нашемъ умѣ безпорядочность разнообразныхъ элементовъ замѣнилась логическимъ порядкомъ... сомнѣніе исчезло; да, русское искусство въ самомъ дѣлѣ существуетъ“, и т. д. и т. д.

Скоро—да нездорово, говоритъ пословица. Оно такъ вышло съ обоими стариками-французами, Вольтеромъ и Віолле-ле-Дюкомъ. Лучше бы имъ не торопиться.

Пусть бы Віолле-ле-Дюкъ меньше увѣровалъ въ легкость задачи, и тогда онъ ни за что не удовольствовался бы только тѣмъ, что ему прислало Строгановское училище, или что ему нарисовалъ и записалъ его зять, нѣкто Морисъ Градѣ, вмѣсто него проѣхавшійся по Россіи. Онъ сказалъ бы себѣ: „Нѣтъ, нельзя другимъ вѣрить, надо самому повидать. Ну а что, какъ мои комиссіонеры и поставщики да не все

прислали и пожалуй какъ-нибудь пропустили прислать многое самое важное! Вѣдь тогда я въ дуракахъ буду. Какъ чужому выбору вѣрить! Нѣтъ, тутъ свой глазъ нуженъ. Дай-ка я лучше самъ съѣзжу". Но Віолле-ле-Дюкъ этого не сказалъ себѣ —и за это сильно поплатился. Цѣлыя полосы Россіи остались ему вовсе неизвѣстны, о цѣлыхъ сторонахъ русскаго искусства онъ такъ и остался ровно безъ малѣйшаго свѣдѣнія. Новгородъ, Псковъ, Суздаль, Бѣлоруссія и литовскія провинціи, деревянныя постройки и деревянная орнаментація разныхъ краевъ Россіи, наши древнія звонницы, иконостасы, и множество другихъ еще вещей — все это для него покрыто полнымъ мракомъ.

Однако же онъ не могъ, казалось бы, не подозрѣвать крайней неполноты своихъ свѣдѣній, и отъ этого просто понять нельзя, какъ у него достало храбрости назвать свою книгу: „Русское искусство"! Какое громадное заглавіе, и какое крошечное исполненіе! Вѣдь собственно вся книга Віолле-ле-Дюка есть разсужденіе о русской архитектурѣ — и болѣе ничего. Нѣсколько тощихъ страницъ, самыхъ поверхностныхъ, почти общихъ мѣстъ, о русской древней живописи (которая ему извѣстна еще менѣе остальнаго), нѣсколько другихъ подобныхъ же страницъ о скульптурѣ (которой онъ, кажется, даже ни одного образчика не видалъ, или даже не замѣтилъ на рисункахъ), нѣсколько строкъ тамъ и сямъ о русской орнаментистикѣ—и это имѣетъ право зваться книгой: „Русское искусство"?

Нѣтъ, плохой это для насъ примѣръ, нечему тутъ поучиться, нечему подражать. Да и еще и изъ этихъ-то немногихъ страницъ какая куча занята повтореніемъ, сто разъ, доказательствъ, что русскіе и славяне — вовсе не азіяты какіе-то, а такіе же аріи, какъ и всѣ остальныя племена въ Европѣ. Можетъ быть, эти доказательства кому-нибудь и въ самомъ дѣлѣ нужны во Франціи, или вообще тамъ, гдѣ-нибудь на Западѣ — для насъ-то они ужъ черезчуръ излишни.

Но чего, навѣрное, никому не нужно ни на западѣ, ни на востокѣ Европы, это совершенно ложныхъ фактовъ. Напримѣръ, будто предки славянъ были — скиѳы!! Онъ такъ-таки прямо и говоритъ: „Потомки скиѳовъ, славяне..." (стр. 40), а въ другомъ мѣстѣ: „Славяне съ раннихъ поръ заимствовали этотъ вкусъ у индусскихъ племенъ, какъ мы это видимъ изъ примѣровъ, добытыхъ изъ скиѳскихъ могилъ" (стр. 103). Предметы, отрытые у насъ на югѣ, въ явно славянскихъ могилахъ г. Самоквасовымъ, онъ тоже прямо называетъ скиѳскими (стр. 53 и 88). Спрашивается, чего послѣ этого ожидать отъ всѣхъ тѣхъ страницъ (очень многочисленныхъ), которыя посвящены разсужденіямъ о предметахъ, въ самомъ дѣлѣ скиѳскихъ, какихъ выводовъ ожидать для главы о „происхожденіи русскаго искусства!"

Такъ какъ комиссіонеры Віолле-ле-Дюка мало или почти ничего не прислали ему касающагося произведеній финнскаго искусства, то авторъ естественно остался безъ свѣдѣній по этой части, а между тѣмъ надо же было что-нибудь сказать о финнскихъ вліяніяхъ, такъ какъ на нихъ были кое-какіе намеки въ доставленномъ матеріалѣ. Какъ быть! Вотъ Віолле-ле-Дюкъ взялъ, да преспокойно и объявилъ, что финнскія вліянія на русское искусство были „немногочисленны" и „слабы", при томъ же дѣйствовали только на сѣверѣ (стр. 87). Еслибъ у него было хоть немного побольше понятія о русской географіи, исторіи, подробностяхъ быта и языка, наконецъ, о результатахъ раскопокъ Савельева, графа Уварова и изслѣдованіяхъ другихъ нашихъ ученыхъ, онъ не заикнулся бы ни о малыхъ, ни о слабыхъ вліяніяхъ, а зналъ бы, что и на сѣверѣ, и во всей средней Россіи эти вліянія были громадны и преобладали. Спрашивается, еще разъ, каковы, послѣ этого, выводы о „происхожденіи русскаго искусства"?

Еще въ одномъ мѣстѣ, и очень рѣшительномъ, у Віолле-ле-Дюка говорится, что такъ какъ во время Крестовыхъ походовъ путь въ Сирію лежалъ для скандинавскихъ населеній черезъ Россію, то „должно быть", въ это время у нашего отечества установились довольно близкія сношенія съ Сиріей, хотя бы только торговыя, такъ какъ страны, близкія къ сѣверному берегу Чернаго моря, посылали хлѣбъ въ Византію; и „должно быть, посылали его также арміямъ крестоносцевъ". И тотчасъ изъ этого „должно быть", и Богъ знаетъ на чемъ основаннаго заключенія выводится, что вотъ-молъ такимъ-то способомъ и объясняется сирійскій характеръ многихъ орнаментовъ на многихъ церквахъ XII вѣка, во Владимірѣ. Точно будто этихъ самыхъ сирійскихъ орнаментовъ нѣтъ уже въ разныхъ мѣстахъ константинопольской св. Софіи и другихъ старѣйшихъ византійскихъ построекъ, и точно будто бы русскіе только и могли получить изъ Сиріи, что нѣсколько орнаментовъ, если бы дѣйствительно были съ нею, во время Крестовыхъ походовъ, въ ближайшихъ и безпрерывныхъ сношеніяхъ. Куда же дѣвалось все остальное „сирійское" въ Россіи? Никто отроду не слыхалъ и не видалъ ничего подобнаго. Опять-таки: еще одинъ невѣрный элементъ въ главѣ о „происхожденіи русскаго искусства".

Вотъ крупные недочеты, которые наносятъ страшный вредъ самымъ основнымъ положеніямъ книги Віолле-ле-Дюка, подрываютъ до корней солидность главныхъ столбовъ, на которыхъ лежитъ зданіе. Въ подробностяхъ, къ несчастью, опять-таки проявляется слишкомъ много легкости, скорости и незнанія всего русскаго.

Напримѣръ, не иначе какъ легкостью можно себѣ объяснить то, что такой знатокъ какъ Віолле-ле-Дюкъ вдругъ называетъ древне-славянскими орнаментами X-го вѣка (стр. 33) такіе орнаменты, которые ничто иное, какъ орнаменты византійскіе, изъ греческихъ рукописей, да такими и обозначены на верху страницъ „Исторіи русскаго орнамента". Кажется, Віолле-ле-Дюкъ вообразилъ себѣ, на основаніи общаго заглавія, что тутъ въ книгѣ ничего нѣтъ, кромѣ въ самомъ дѣлѣ русскихъ орнаментовъ, и въ торопяхъ и не замѣтилъ, что тамъ есть не мало листовъ съ орнаментами византійскими. При томъ ему, кажется, вовсе еще неизвѣстно, что у насъ отнюдь не суще-

стоятъ рукописей съ рисунками X-го вѣка. Хороши же выводы о характерѣ истинно-славянской орнаментистики, основанные на такихъ прекрасныхъ данныхъ.

Нашего далѣе, толкуя объ азіатскихъ вліяніяхъ на Россію помимо Византіи, Віолле-ле-Дюкъ представляетъ рѣзной крестъ Оружейной Палаты (стр. 85), въ своей „скорости“ и „легкости“ не замѣтивъ, что этотъ крестъ вовсе не въ Россіи дѣланъ, а на Аѳонѣ, значитъ онъ доказывалъ въ настоящемъ случаѣ не въ пользу тезисовъ Віолле-ле-Дюка, а противъ нихъ прямо ему во вредъ.

Я не стану уже много останавливаться на такихъ смѣшныхъ и нелѣпыхъ заявленіяхъ, какъ, напримѣръ, что туръ это кавказская коза (стр. 53), что у насъ стали возводить каменныя постройки „только съ конца XI вѣка“ (стр. 34); что русское искусство было до XIII вѣка „почти вполнѣ византійское, и только въ это время вошло въ ближайшее соприкосновеніе съ Средней Азіей“ (стр. 124) (противъ чего самъ же повсюду въ другихъ мѣстахъ книги); что „русскія церкви строились очень нарядно и великолѣпно для того, чтобъ онѣ поселенныхъ вокругъ враждебныхъ и иновѣрныхъ племенамъ служили яснымъ доказательствомъ русской національности“ (стр. 108), наконецъ, что деревянныя постройки — особенность и спеціальность арійскаго племени (стр. 98), причемъ онъ, кажется, совершенно забылъ коренную деревянную архитектуру китайцевъ. Это все только мелочи, неумышленныя увлеченія, промахи и незнаніе. Но меня досадуютъ на Віолле-ле-Дюка нѣкоторыя строки его сочиненія, которыя мнѣ кажутся просто умышленными оплошностями, которыхъ мы не должны ни принимать, ни терпѣть. Покуда онъ хвалитъ русское искусство, почитаетъ меня (даже не достаточно зная его), почти расписался за него иной разъ передъ иностранными читателями — все это прекрасно и мы можемъ только кланяться и благодарить. Но мы уже совершенно отвертываемся отъ него, когда тотъ доходитъ до того, что онъ вдругъ начинаетъ серьезно увѣрять, что уже по самой силѣ вещей, по своему географическому положенію, Россія должна была, лучше всякаго другого европейскаго народа, понять и приложить восточные элементы, способствовавшіе возрожденію искусствъ на Западѣ, въ XII вѣкѣ (стр. 66), или когда онъ увѣряетъ, что „изъ всѣхъ храмовъ воздвигнутыхъ [illegible] XV и XVI [illegible] Мы [illegible] [illegible] [illegible]

народилось и подростаетъ новое русское искусство, самостоятельное, бодрое и свѣжее, схватившееся за порванную въ началѣ XVIII столѣтія нитку, и стремящееся опять поднять всѣ спущенныя петли. Первыя 150 страницъ Віолле-ле-Дюковой книги, не смотря на множество промаховъ, легкости или незнанія, все-таки заключаютъ многія хорошія качества (и о нихъ мы будемъ сейчасъ говорить), ихъ надо прочесть и иногда даже изучить; но послѣднія 100 страницъ — рѣшительно лишнія, и ни одному человѣку никакой пользы не принесутъ. Кому нужны совѣты, какъ употреблять мозаику, узорчатую глазурь, цвѣтные изразцы въ нашей архитектурѣ, дѣлать снаружи большіе металлическіе зонты въ родѣ извѣстнаго зонта надъ образомъ Успенскаго собора въ Москвѣ, кому нужна будетъ мысль, что въ будущихъ постройкахъ національнаго стиля можно дѣлать новыя комбинаціи каменной и желѣзной постройки? Все это давно уже выполняется у насъ на дѣлѣ, и стоило бы Віолле-ле-Дюку просмотрѣть за нѣсколько послѣднихъ лѣтъ нашего „Зодчаго“ или „Мотивы русской архитектуры“ (изд. г. Рейнбота), чтобъ увидать, какъ смѣло и оригинально идетъ впередъ молодое поколѣніе новыхъ русскихъ архитекторовъ. Кромѣ національной мысли и склада, у многихъ между ними есть еще совершенно самостоятельный творческій талантъ—къ несчастію, у Віолле-ле-Дюка вовсе нѣтъ именно послѣдняго, и всѣ его предложенія новыхъ архитектурныхъ формъ, комбинацій и построекъ не только теперь, но уже и давно прежде, много лѣтъ тому назадъ, страдали отсутствіемъ талантливости. Онъ всегда былъ только отличный ученый и профессоръ, а чтобъ создавать, надо еще быть и художникомъ. Кто изучалъ истинно превосходное сочиненіе Віолле-ле-Дюка, лучшаго его времени: „Entretiens sur l'architecture“, знаетъ, что книга эта испорчена только однимъ: рисунками будущей архитектуры, сочиненія самаго автора. Они всѣ до крайности уродливы и отталкиваютъ бѣдностью художественнаго элемента. На нынѣшній разъ случилось то же самое. Віолле-ле-Дюкъ не могъ удержаться отъ вѣчной своей замашки, и къ его книгѣ приложено нѣсколько рисунковъ съ архитектурой его собственнаго издѣлія: онъ считаетъ ее вполнѣ русской и предлагаетъ за образецъ русскимъ художникамъ, только можно присягнуть, что никто никогда ими не воспользуется, такъ они не изящны и до того принадлежатъ къ разряду всегдашнихъ неудачныхъ иностранныхъ варіяцій на наши темы. Тутъ ничего русскаго нѣтъ, все намъ чуждо и непріятно. Три таблицы орнаментовъ, будто бы русско-византійскихъ и русско-персидскихъ, придуманныхъ для нашего блага, точно также не содержатъ ничего русскаго. Не будь подписи внизу, никто бы у насъ никогда не догадался, что тутъ передъ глазами образцы нашего стиля.

Да, всѣ эти 100 страницъ надо бы цѣликомъ вонъ вычеркнуть изъ книги.

Но, какъ я сказалъ уже съ самаго начала, сочиненіе Віолле-ле-Дюка заключаетъ тоже много хорошаго, въ самомъ дѣлѣ для насъ полезнаго и драгоцѣннаго.

Это, во-первыхъ, признаніе самымъ важнымъ элементомъ въ искусствѣ каждаго народа—элемента національности. Принципъ національности былъ всегда у Віолле-ле-Дюка на самомъ первомъ планѣ, и нынѣче, при новой оказіи, онъ ратуетъ за него съ жаромъ: „Я очень хорошо знаю, говоритъ онъ, что даже люди не малаго ума возстаютъ нынѣче противъ попытки вновь открыть и закрѣпить существованіе національнаго искусства. Они увѣряютъ, что искусство космополитно, единично, и что это совершенно тщетная попытка — придать самобытность разнымъ выраженіямъ его. На ихъ глаза, есть одно только общее искусство, и, значитъ, одно высшее выраженіе его, котораго долженъ добиваться всякій. Пускай существуетъ, въ самомъ дѣлѣ, такое высшее выраженіе искусства, создавшееся у иныхъ народностей, вслѣдствіе особенно благопріятныхъ обстоятельствъ, но изъ этого не выходитъ, чтобъ это была единственная цѣль, къ которой должны стремиться другія народности. Если у славяно-русса есть родственныя связи съ грекомъ и азіатомъ, у него ровно никакихъ нѣтъ съ римлянином. Зачѣмъ ему насиловать свою натуру?.. Многіе видятъ опасность въ стремленіи новыхъ цивилизацій къ художественной самостоятельности; многіе считаютъ его химерой, случайной модой, вызванной на свѣтъ теоріями нѣкоторыхъ ученыхъ. Но и тѣ и другіе, держась идей прошлаго и начала нынѣшняго столѣтія, не обращаютъ вниманія на явленіе, народившееся въ послѣднее время и со всякимъ днемъ пріобрѣтающее новую важность. Изученіе историческое, этнографическое, антропологическое—не химеро. Что̀ химера, что̀ праздное занятіе, такъ это изученіе исторіи какъ оно до сихъ поръ велось, собираніе политическихъ фактовъ, послѣдовательныхъ событій, не принимая во вниманіе происхожденія народовъ, ихъ элементовъ соединенія или разобщенія, состоянія массъ въ разные моменты исторіи, и вліяній, производимыхъ нашествіями чужихъ народовъ, походами своихъ собственныхъ жителей... Исторія искусствъ подлежитъ этимъ же самымъ условіямъ; но писатели, занимавшіеся этой исторіей, обыкновенно отставали отъ своего вѣка, и всегда смотрятъ на искусства съ одной абсолютной точки зрѣнія, отправляясь отъ своего неподвижнаго идеала...“ (стр. 257—260). Одна изъ главныхъ заслугъ Віолле-ле-Дюка именно въ томъ и состоитъ, что онъ никогда не изучалъ искусства народовъ со стороны бо̀льшаго или мѣньшаго приближенія ихъ къ какому-то одному постоянному идеалу, наприм. греческому, никогда объ этомъ ничуть не заботился, но замѣсто того, напротивъ, старался вникнуть въ характеръ и потребности народа, въ его симпатіи, образъ жизни и природу, и вотъ только съ этой точки зрѣнія искалъ опредѣлить, выполнилъ-ли тотъ или другой народъ, своими художественными произведеніями, свою коренную задачу, удовлетворилъ-ли своимъ національнымъ, исключительнымъ, ни на кого другого не похожимъ, потребностямъ,—и вотъ эту-то самую, вѣрную и превосходную методу онъ примѣнилъ и къ изученію нашего искусства (точнѣе сказать—нашей архитектуры). И въ этомъ онъ для насъ хорошій образецъ.

Ему и въ голову не приходитъ разсматривать, хуже или лучше русское искусство другихъ искусствъ. Ему хочется только открыть, самостоятельно-ли оно, и въ чемъ оно состояло, какія у него были собственныя задачи, какіе элементы, какъ оно шло и работало. Въ этомъ отношеніи онъ лучше и глубже всѣхъ нашихъ изслѣдователей, слишкомъ остававшихся, въ большинствѣ случаевъ, при однѣхъ подробностяхъ и не видѣвшихъ изъ-за частей всего цѣлаго. Віолле-ле-Дюку, убѣдившемуся, послѣ собственнаго изученія, въ оригинальности и самобытности русскаго искусства, да притомъ еще Віолле-ле-Дюку, глубокому знатоку стилей, слишкомъ мозолило глаза общераспространенное, даже и у насъ, убѣжденіе, что русское искусство есть ничто иное, какъ копія и повтореніе византійскаго искусства. Этотъ старинный предразсудокъ былъ ему просто невыносимъ, и онъ посвятилъ значительную часть своей книги опроверженію этой устарѣлой, но все еще держащейся неправды. Онъ не разъ ошибается, и въ доводахъ своихъ, и въ выборѣ матеріаловъ, для того ему нужныхъ, но въ общемъ этотъ тезисъ отстоянъ имъ блестящимъ образомъ, и отнынѣ, безъ сомнѣнія, войдетъ во всѣ учебники. Онъ доказываетъ, и доказываетъ хорошо, что во многомъ. гдѣ у насъ видѣли происхожденіе только что византійское, присутствуютъ элементы, неизвѣстные византійству, элементы чисто азіатскіе, и что у насъ, на нашей территоріи, эти послѣдніе были въ полномъ ходу уже издревле, задолго до принятія нами всяческой культуры отъ Византіи. Онъ даже говоритъ: „Художники византійскіе и сами-то черпали изъ тѣхъ же источниковъ, что славяне, только въ эпоху, гораздо болѣе позднюю“ (стр. 54). Второй наплывъ чисто-азіатскихъ элементовъ, опять-таки помимо Византіи, онъ приписываетъ (и совершенно справедливо) эпохѣ монголо-татарскаго нашествія XIII вѣка, и очень справедливо указываетъ на поразительную перемѣну въ русской орнаментистикѣ, начиная съ этой эпохи, какъ мы эту орнаментистику знаемъ по многочисленнымъ рукописямъ нашимъ.

Проведеніе подобныхъ справедливыхъ и новыхъ мыслей (хотя уже и прежде доказываемыхъ у насъ по другимъ отраслямъ русской культуры и искусства), —есть, на наши глаза, заслуга. Было бы, кажется, гораздо полезнѣе, со стороны нашихъ изслѣдователей, вмѣсто того, чтобъ все на свѣтѣ относить у насъ гуртомъ къ византійству, начать наконецъ входить въ болѣе тонкія и характеристичныя подробности, и сравнивать нашу художественную орнаментистику и наши архитектурныя подробности съ орнаментистикой и подробностями персидскими, индѣйскими, среднеазіатскими, финнскими, а не безплодно и безъ всякаго разбора упирать на одно все только византійство.

Какъ въ нашихъ былинахъ и пѣсняхъ, какъ въ нашемъ костюмѣ и языкѣ, такъ и въ нашей архитектурѣ, вліянія чисто азіатскія играютъ громадную роль.

Все оффиціальное (религіозныя формы, общіе планы и формы церквей, книги, лѣтописи, наука, княжеская одежда, придворный чинъ) шло къ намъ изъ Византіи; все народное (повсюду—остатки язычества, народныя пѣсни и сказанія, всѣ подробности каменныхъ построекъ, ихъ главы, ихъ орнаментистика и скульптура, всѣ деревянныя постройки, начиная отъ избы, все орнаментальное какъ на этихъ послѣднихъ, такъ и на безчисленныхъ предметахъ народнаго быта, рѣзное, вышитое, литое, нарисованное, да наконецъ и многія формы этихъ предметовъ, народный костюмъ, всѣ подробности народной жизни) —все это было наполнено азіатскими вліяніями и передачами, въ смѣси съ элементами, дѣйствительно славянскими. Мнѣ кажется, постоянное различеніе этихъ двухъ параллельныхъ токовъ, очень явственныхъ и характерныхъ, и пристальное сравнительное изученіе всѣхъ подробностей, по тому же способу, какъ это дѣлаетъ Віолле-ле-Дюкъ въ отношеніи архитектуры, принесло бы отличные результаты для настоящей оцѣнки и настоящаго познанія нашего искусства.

Наконецъ, одна изъ лучшихъ сторонъ книги Віолле-ле-Дюка — это его глубокое отвращеніе отъ того ублюдочнаго искусства, которымъ должна была наслаждаться Россія, начиная съ XVIII вѣка. „Русское искусство, говоритъ онъ, шедшее до тѣхъ поръ своимъ собственнымъ путемъ, вдругъ нежданно-негаданно было оттолкнуто въ сторону и замѣнено плохими винегретами, взятыми на прокатъ у Италіи, Франціи или Германіи. Въ этомъ великіе основатели Русской имперіи жестоко ошиблись. Всегда ошибаешься, когда возъимѣешь претензію усовершенствовать извѣстное государственное устройство, и начнешь съ душенья природныхъ качествъ: рано или поздно, а за эту ошибку поплатишься. Пойдти и взять у Италіи, Франціи, Голландіи, Германіи элементы великаго усовершенствованія промышленнаго и коммерческаго—чего же лучше! Но тутъ же подсунуть народу, вмѣсто выраженій, свойственныхъ его генію, подражаніе созданіямъ чуждаго генія — это значило надолго обречь на безсиліе природныя созданія русскаго народа; это значило добровольно подчиниться состоянію посредственности во всякомъ художественномъ дѣлѣ“... (стр. 2—3).

И такъ, Віолле-ле-Дюкъ смотритъ на нашу архитектуру послѣднихъ полутораста лѣтъ совсѣмъ другими глазами, чѣмъ до сихъ поръ смотрѣла на нее вся Европа. Все это время Петербургъ и подобные ему города были предметомъ восхищенія всѣхъ путешественниковъ.

Однажды, для курьоза, я имѣлъ терпѣніе просмотрѣть, въ великолѣпномъ собраніи „Rossica“ нашей „Публичной Библіотеки“, отзывы цѣлой массы иностранцевъ прошлаго и нынѣшняго столѣтія, и нашелъ трогательное единодушіе въ томъ, что говорили нѣмцы, французы и англичане всевозможныхъ сословій. Ученые, генералы, священники, женщины, дипломаты, художественные критики — всѣ твердили въ одинъ голосъ похвалы Петербургу и его архитектурѣ. Французскій посланникъ Мессальеръ пишетъ (1757): „Великолѣпныя зданія, широчайшія улицы, золоченыя колокольни, верхушки многихъ дворцовъ образуютъ общее, достойное восхищенія“. Англичанинъ Враксаль (1774): „Строенія Петербурга чрезвычайно изящны,

и громаднѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было, гдѣ я ни бывалъ"; другой англичанинъ, капелланъ Коксъ (1784) приходитъ въ восхищеніе отъ великолѣпій петербургской архитектуры, особенно Таврическаго дворца, про частные же дома заявляетъ, что они столько же элегантны, какъ въ Парижѣ и Лондонѣ; еще одинъ англичанинъ, Свинтонъ (1788), съ неменьшимъ одушевленіемъ говоритъ про громадные дворцы и золотые купола Петербурга; секретарь французскаго посольства, Жоржель (1799): „Изящные дома выказываютъ всѣ богатства старой и новой архитектуры; казармы составляютъ нѣчто въ родѣ декораціи"; англійскій туристъ Гринъ (1805), съ восхищеніемъ повѣствуетъ о великихъ красотахъ Мраморнаго дворца, Адмиралтейства, католической церкви, Александро-Невскаго собора и вообще о великолѣпіяхъ города, его улицъ и домовъ; нѣмка, Фанни Тарновъ (1818), объявляетъ, что тогдашняя Исакіевская церковь, тогдашній сенатъ, адмиралтейство, дворецъ, произвели на нее „впечатлѣніе въ родѣ воспоминаній о грезахъ дѣтства, въ родѣ радости ребенка передъ рождественской елкой"; англійскій докторъ Гренвиль (1828) разсказываетъ, что „петербургская архитектура—смѣлая, а самъ Петербургъ—городъ дворцовъ"; нѣмецкій генералъ Бисмаркъ (1836) восклицаетъ, что „Петербургъ поразитъ даже и того, кто всю землю проѣхалъ"; наконецъ, изъ двухъ знаменитыхъ художественныхъ критиковъ, одинъ нѣмецкій Вагенъ (1861) признаетъ „hübch" и „staatlich" что ни попадетъ ему на глаза: и сенатъ, и синодъ, и Казанскую церковь, и всѣ дома на Невскомъ проспектѣ; другой, французскій, Теофиль Готье (1867) еще болѣе находитъ все у насъ превосходнымъ, а Исакіевскую церковь объявляетъ первою церковью въ мірѣ.

Даже Шиллеръ („Huldigung des Künste") и Вольтеръ („Histoire de Pierre-le-Grand") съ чужихъ словъ восхищались Петербургомъ, и называли его вторымъ Римомъ, чуднымъ Раемъ и т. д.

Правда, иногда раздавались голоса и порицателей, но ихъ было мало и они слышались очень рѣдко. Англичанинъ Маршаль (1768) говорилъ, что, конечно, въ Петербургѣ дома громаднѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было, и дворецъ поразителенъ, но во всемъ вообще болѣе массивности размѣровъ, чѣмъ красоты, неизящная смѣсь стилей итальянскаго съ голландскимъ, и излишество украшеній; Кюстинъ (1839), въ своей крайней ненависти ко всему русскому, объяснялъ, что въ Россіи самъ воздухъ вреденъ всему художественному, и русское искусство никогда не перестанетъ быть тепличнымъ растеніемъ; вообще Петръ Великій и его наслѣдники принимали свою столицу за театръ; Гакстгаузенъ (1843) говорилъ, что Петербургъ, точно также, какъ и Берлинъ, нѣчто въ родѣ гриба, выросшаго за одну ночь по приказу; дома — холодные и правильные, какъ казармы, архитектурный стиль повсюду претензливый и далекій отъ чистаго вкуса и правилъ художества; наконецъ, англичанинъ Аткинсонъ (1870) сильно нападалъ на фальшивую декоративность петербургской архитектуры и говорилъ, что художнику и путешественнику нечего даже срисовать себѣ на память въ Петербургѣ.

Но, порицатели или хвалители, всѣ эти люди совершенно поверхностно смотрѣли на дѣло, и притомъ единственно съ точки зрѣнія старинныхъ европейскихъ предразсудковъ. Хвалили и бранили тутъ Петербургъ, съ его архитектурой только въ той мѣрѣ, въ какой онъ отдалялся отъ всего общепринятаго въ Парижѣ, Лондонѣ, Вѣнѣ или Берлинѣ, или приближался къ нимъ. Віолле-ле-Дюкъ стоитъ уже на совершенно другой почвѣ. Онъ не хочетъ уже знать всего условнаго, что считается хорошимъ или важнымъ, только потому, что оно общепринято и въѣлось во всѣ мозги; онъ адресуется къ самому корню, допрашиваетъ художественныя созданія народа уже по другому кодексу, требуетъ у нихъ совершенно уже другихъ отвѣтовъ, и вотъ то, что у него тутъ получается въ результатѣ, то въ самомъ дѣлѣ и важно и значительно.

Онъ добивается народности и самостоятельности, вопреки всѣмъ хваламъ и хуламъ, онъ находитъ, что длинныя поколѣнія нашихъ художниковъ, повинуясь впрочемъ насилію моды, предразсудковъ и власти, дѣлали совсѣмъ не то, что бы должны были дѣлать, и оттого въ цѣлыхъ полтораста лѣтъ не сдѣлали ничего, стоющаго вниманія. Но баста съ этимъ печальнымъ антрактомъ, пора его и захерить, пора замѣнить его чѣмъ-нибудь получше. Вотъ это-то лучшее, оригинальное, самобытное и могучее, на что онъ указываетъ, какъ на нѣчто самое законное и возможное, и составляетъ лучшую заслугу его книги.

По счастью, онъ тутъ не что-нибудь новое проповѣдуетъ намъ, не новую часть свѣта открываетъ для насъ: то пробужденіе отъ вѣкового художественнаго застоя, о которомъ онъ такъ мечтаетъ, котораго ему бы отъ насъ такъ хотѣлось — уже совершилось. Побывай онъ самъ здѣсь въ Россіи, онъ конечно сразу увидалъ бы это, и можетъ быть взялъ бы назадъ свои пророчества и совѣты, и удовольствовался бы только заявленіемъ существующаго факта.

А то, можетъ быть, пожалуй, онъ вовсе своей книги и не написалъ бы, а какъ Вольтеръ Шувалову, по поводу своей „Исторіи Петра Великаго", сказалъ бы своимъ заказчикамъ: „Вы гораздо болѣе меня способны сочинить эту книгу, даже на моемъ родномъ языкѣ; все, что вы мнѣ написали, доказываетъ, что только по скромности вы мнѣ предоставили заняться этимъ сочиненіемъ".

(*„Новое Время", 21 и 22 февр. 1878, №№ 713 и 714*).

По поводу моей двуличности.

(Письмо къ редактору „Нов. Врем.").

М. г.! Меня печатно обвиняютъ въ двуличности за одну мою статью въ „Новомъ Времени". Признаться, я этого обвиненія очень долго не зналъ, потому что не читаю „Московскихъ Вѣдомостей" уже

очень давно, нѣтъ съ 15 (съ тѣхъ самыхъ поръ, какъ съ редакторомъ г. Катковымъ совершилось знаменитое его превращеніе). Но добрые люди показали мнѣ № 57-й этой газеты: посмотрите-ка, въ Москвѣ хорошо пишутъ. Оказалось тутъ статья того самого г. Бутовскаго, директора Строгановскаго училища, которому мнѣ пришлось недавно сравнивать съ благодѣтельнымъ графомъ Иваномъ Шуваловымъ, заказывавшимъ книги Вольтеру. И что же? Изъ статьи этого господина всякій увидитъ теперь ясно, что въ самомъ дѣлѣ онъ тоже великій благодѣтель, потому что заказалъ въ Парижѣ книгу, которая учитъ насъ „патріотизму“ (натурально, до сихъ поръ здѣсь еще не подозрѣваемому), который „полезенъ намъ во всѣхъ отношеніяхъ, а также для изученія и преподаванія“ (о логика, о грамота!) и т. д. и т. д. Я отказываюсь разсматривать этнографическія, историческія художественныя и археологическія познанія г. Бутовскаго, предъявленныя имъ нынѣче въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ“, потому что нечего уже ожидать отъ человѣка, печатно объявляющаго, что скины были предками русскихъ, потому что прежде жили на тѣхъ самыхъ мѣстахъ, гдѣ нынѣче живутъ русскіе— значитъ, послѣ этого, г. Бутовскій долженъ считаться предкомъ тѣхъ, кто, напримѣръ, вынесъ бы его съ нынѣшней квартиры и засѣлъ бы тамъ вмѣсто него? Объ ученыхъ свѣдѣніяхъ подобнаго писателя распространяться много нечего. Но тотъ же г. Бутовскій вздумалъ корить меня двоедушіемъ, потому что въ одной половинѣ моей статьи я порицаю Віолле-ле-Дюка, за то, что нахожу у него въ книгѣ худымъ, а въ другой—хвалю за то, что нахожу у него въ книгѣ хорошимъ. Вотъ какія понятія существуютъ въ иныхъ углахъ Москвы! Находи сплошь хорошими или сплошь дурными тѣ книги, которыя г. Бутовскій заказываетъ заграницей, а не то—не то тебя обоветъ преслѣдникъ тотъ наслѣдникъ графа Ивана Шувалова, который самъ ничего не умѣетъ, а только другихъ напинаетъ и потомъ превозноситъ выше небесъ. Но coup de maitre этого господина, по его понятіямъ, состоитъ въ томъ, что онъ притворился, будто не знаетъ, кто такой В. С., и ужасно остроумно и зло (!!) говоритъ, что напрасно редакція „Новаго Времени“ печатала разборъ книги Віолле-ле-Дюка, написанный В. Сомъ, человѣкомъ ничего не смыслящимъ въ искусствѣ, а лучше бы ей обратиться къ извѣстному знатоку, Вл. Вас. Стасову, который и любитъ, и цѣнитъ французскаго ученаго. Что это? Невольная ли темнота изъ сумасшедшаго дома, или хитрости человѣка, самого себя вполнѣ оправдывающаго отъ досады и злости? Вѣдь г. Бутовскій очень хорошо знаетъ, что тутъ рѣчь идетъ объ одномъ и томъ же человѣкѣ, такъ какъ же этотъ человѣкъ и глупъ и уменъ, и знатокъ и невѣжда? Этому жалкому г. Бутовскому и въ голову не можетъ войти, среди его тончайшихъ подвоховъ и остротъ, что можно искренно уважать Віолле-ле-Дюка за прежнія и нынѣшнія его прекрасныя стороны, и все-таки признавать плохимъ и слабымъ то, что плохо и слабо.

Нѣтъ, лучше бы г. Бутовскому никогда носа своего не показывать въ печати, а то все у него уже черезчуръ плохо выходитъ. И съ двоедушіемъ, и безъ двоедушія можно имѣть о немъ одно только мнѣніе, что ему бы лучше не Віолле-ле-Дюками распоряжаться, безъ толка и нужды, а самого себя какъ-нибудь причесать и умыть. А то больно ужъ невѣжественно выходитъ каждую минуту и на каждомъ шагу.

(„*Новое Время*“, *22 марта 1878 г. № 741*).

Нѣчто про одного писателя «СПБ. Вѣдом.».

(Письмо въ редакцію „Нов. Врем.“).

М. г. Новый заграничный корреспондентъ „Спб. Вѣдом.“, нѣкто Петръ Петровъ, перещеголялъ всѣхъ товарищей своихъ, корреспондентовъ и фельетонистовъ уважаемой этой газеты. Онъ представилъ такіе образчики познаній, сообразительности и премудрости, до какихъ почти никогда еще не достигали самые превосходные сотрудники генерала Комарова. Сообщая свои взгляды на устройство недавно открытой парижской всемірной выставки, г. Петръ Петровъ обрушивается со всею силою негодованія своего на фасадъ русскаго отдѣла, и, явно не имѣя ни малѣйшаго понятія ни о какой архитектурѣ вообще и о русской въ особенности, называетъ этотъ фасадъ „шикарной отшлифованной мѣщаниной“, „безцѣльною глупостью“, чѣмъ-то среднимъ „между теремомъ и шикарнѣйшею избою“; въ общемъ же, г. Петръ Петровъ „не видитъ тутъ ничего серьезно-національнаго“. Конечно, если кто-нибудь во всей редакціи „Спб. Вѣдом.“ понималъ бы хоть что-нибудь въ искусствѣ, онъ остановилъ бы печатаніе непозволительныхъ глупостей г. Петрова, свидѣтельствующихъ только о безграничномъ его невѣжествѣ. Всякій, хоть что-нибудь видавшій изъ старыхъ русскихъ построекъ (въ книгахъ, въ гравюрахъ), сразу замѣтитъ, что нашъ фасадъ на парижской выставкѣ всего ближе держался къ стилю „Коломенскаго дворца“, этого чуда стариннаго русскаго зодчества, и довольно отчетливо передалъ всѣ главныя его черты, живописность, стройность, оригинальность и глубокую національность. Знатокъ „Спб. Вѣдом.“, не имѣя о всемъ томъ ни малѣйшаго свѣдѣнія, признаетъ „не обтесанную избу“ въ тѣхъ формахъ, которымъ учится и изумляется все новое поколѣніе

русскихъ архитекторовъ, и считаетъ позорнымъ пятномъ на всемірной выставкѣ то, что̀ несомнѣнно составитъ тамъ одну изъ нашихъ гордостей!

Русскій фасадъ, талантливо составленный изъ красивѣйшихъ частей нашей архитектурной старины молодымъ художникомъ, г. Роппеттомъ, до того показался поразительнымъ и талантливымъ въ Парижѣ, что не только всѣ иллюстраціи, но и многіе изъ спеціальныхъ архитектурныхъ журналовъ поспѣшили представить его на страницахъ своихъ. Русскіе читатели могутъ собственными глазами судить о достоинствѣ этой постройки: ея отчетливый рисунокъ былъ недавно напечатанъ въ одномъ изъ послѣднихъ нумеровъ „Пчелы“. Всякій, не обладающій умомъ и познаніями г. Петрова, съ перваго взгляда оцѣнитъ талантливость и изящество нашего „типическаго“, какъ въ Парижѣ называютъ, фасада, и порадуется на живописное впечатлѣніе, производимое грандіознымъ центральнымъ корпусомъ съ высокою съуживающеюся крышею (гдѣ г. Петровъ ухитрился найти мотивы не только избы, но еще Василія Блаженнаго, и даже чего-то византійскаго—о, пучина познанія стилей!); далѣе, граціозными сквозными боковыми галлерейками, элегантнымъ теремомъ на-лѣво, съ двумя острыми шпицами на верху, и наконецъ, множествомъ разнообразныхъ, разнохарактерныхъ башень и башенокъ. Но г. Петровъ желаетъ, чтобы никто не вѣрилъ своимъ глазамъ, не видѣлъ всего богатства, разнообразія, вкуса, талантливости, тонкихъ, красивыхъ деталей, тутъ разсыпанныхъ, и признавалъ всю постройку „необтесанною избою“. Немножко трудновато! Пожалуй, онъ немного найдетъ себѣ товарищей. Но всего забавнѣе совѣты, преподаваемые г. Петровымъ насчетъ того, какъ бы надо было построить этотъ фасадъ, чтобы онъ былъ и „серьезенъ“, и „небезцѣльнымъ“, и „истинно-національнымъ“. Представьте себѣ, что надо было строить этотъ фасадъ изъ „всевозможныхъ сибирскихъ камней и малахита“, и „обрамить деревянными рѣзными украшеніями“. Да, еслибы кто-нибудь послушался такихъ прекрасныхъ совѣтовъ, мы бы достигли только одного: архитектора признали бы на всемірной выставкѣ не то что уже сумасшедшимъ, а просто—круглымъ, пошлымъ дуракомъ! Домъ изъ малахита и сибирскихъ камней—какъ это безподобно! Это-то и есть истинная, національная русская архитектура? Да, но по крайней мѣрѣ, пусть г. Петровъ позволитъ не обкладывать малахитъ и мраморъ—деревомъ. Вѣдь это просто неслыхано! И вотъ такіе-то знатоки и доки приходятъ совать свой носъ на всемірныя выставки и осмѣливаются помакивать перо въ чернила, чтобы учить другихъ. О, Господи! гдѣ персидскій порошокъ отъ дрянной моли и тли?

(„*Новое Время*“, *14 мая 1878 г., № 793*).

Еще одинъ Петръ Петровъ изъ Парижа.

(Письмо къ редактору „Нов. Врем.“).

М. г. Мнѣ кажется, еще никогда не бывало на всемірныхъ выставкахъ такой кучи нашихъ газетныхъ репортеровъ, какъ нынче. Только та бѣда, что они одинъ другого хуже. Помните, недавно я писалъ у васъ въ „Нов. Врем.“ про нѣкоего Петра Петрова, который Богъ знаетъ что за извѣстія присылаетъ съ выставки въ „С.-Петербургскія Вѣдомости“, вмѣстѣ и нелѣпыя, и фальшивыя отъ первой и до послѣдней строки. Теперь оказался другой точь-въ-точь такой же Петръ Петровъ, въ іюльскомъ № „Вѣстн. Европы“ (статья: „Парижъ и всемірная выставка“). Только ужъ этотъ съ другимъ именемъ, его зовутъ „Наблюдатель“. Но оба они другъ дружки стоятъ. Пустяки, вздорности и плоды незнанія, ими сообщаемые печатно, —одного и того же калибра.

Главная задача „Наблюдателя“ состояла, кажется, въ томъ, чтобы сказать, что весь нашъ отдѣлъ никуда не годенъ и каррикатуренъ, и почему же? Потому, что у мѣховщиковъ выставлены фигуры набитыхъ медвѣдей во весь ростъ, что у шляпниковъ выставлены „фуражки съ кантами“, у мѣдниковъ—самовары, у торговцевъ костюмами—куклы, въ ростъ боярина и боярыни въ богатыхъ мѣховыхъ костюмахъ. Расходившись съ необыкновеннымъ своимъ остроуміемъ, „Наблюдатель“ увѣряетъ, что во всемъ нашемъ отдѣлѣ только и есть, что медвѣди, фуражки съ кантами, самовары и куклы въ боярскихъ костюмахъ. Какое глубокомысленное остроуміе! И дешево, и сердито.

Про нашъ архитектурный фасадъ въ національномъ стилѣ „Наблюдатель“ увѣряетъ, что это нѣчто красивое, но слишкомъ „дѣланное“, не похожее ни на одну изъ дѣйствительно существующихъ у насъ построекъ, что это „псевдо-русская архитектура“. Но онъ не знаетъ, несчастный, онъ, ни аза не вѣдающій про то, про что всялся толковать, что этотъ фасадъ имѣетъ всего больше родства съ знаменитымъ коломенскимъ дворцомъ XVII вѣка, и значитъ, ни коимъ образомъ не похожъ ни на избу, ни на теремъ, про которые „Наблюдатель“ только и въ состояніи былъ болтать что-то. Еще забавнѣе то, что онъ прибавляетъ: „Не проще ли было бы взять, напр., фанадъ Спасскихъ воротъ?“ Конечно, это было бы очень просто, но только никуда бы не годилось, потому что Спасскія ворота въ Москвѣ—эта постройка, не заключающая ни единой русской черточки, а есть

плохой сбродъ всяческой западной архитектуры, да еще и то разныхъ эпохъ. Какой чудесный совѣтъ, въ самомъ дѣлѣ! Онъ мнѣ напоминаетъ столько же превосходный совѣтъ Петра Петрова, который нападалъ точно также на нашъ талантливый русскій фасадъ (не по Сенькѣ шапка!), приходилъ въ восхищеніе отъ бездарной, некрасивой, всѣми осужденной въ Парижѣ постройки Бельгіи и жалѣлъ, зачѣмъ мы не построили дома изъ малахита и лариса-лазури, обложивъ его деревомъ!

Переходя къ живописи, „Наблюдатель“, во-1-хъ, заявляетъ, что онъ не умѣетъ говорить жаргономъ художественной критики: „бойкость кисти“, „прозрачность воздуха“ и пр. (ну, ему и книги въ руки, пусть говоритъ какъ хочетъ; только любопытно знать, какія слова онъ выдумаетъ, чтобы выразить въ самомъ дѣлѣ „бойкость кисти“ и „прозрачность воздуха“, гдѣ онѣ въ самомъ дѣлѣ есть на лицо?); во-вторыхъ, онъ находитъ картину г. Семирадскаго „Свѣточи Нерона“ великолѣпною по композиціи и нѣкоторымъ типамъ; а въ-третьихъ, находитъ прекрасными заразъ и портретъ графа Толстого (г. Крамского) и г. Ламанскаго (г. Келлера)—т.-е. заразъ и созданіе самое превосходное, и созданіе самое посредственное, чтобы не сказать больше; да еще вдобавокъ онъ принялъ портретъ знаменитаго нашего писателя гр. Толстого за портретъ г. министра народнаго просвѣщенія. Вотъ-то въ самомъ дѣлѣ толковый и знающій дока!

Переходя къ скульптурѣ, „Наблюдатель“ остается очень недоволенъ статуей г. Антокольскаго „Смерть Сократа“—и почему? Потому, что у Сократа носъ шишкой (каково!!!). „И что за реализмъ такой? восклицаетъ „Наблюдатель“. И почему у Сократа носъ былъ именно до такой степени крайне курносый, картофелеобразный“? „Какъ, почему, могъ бы возразить самъ Сократъ превосходному русскому наблюдателю: какъ почему, потому что меня такъ моя мать родила, и больше ни почему. И это засвидѣтельствовали, въ своихъ бюстахъ съ меня, всѣ древніе наши скульпторы. Вольно же вамъ ничего этого не знать, вольно же вамъ соваться туда, гдѣ вы ничего не разумѣете. А если я дескать не похожъ на г. Громова, котораго носъ, тутъ же подлѣ стоящій со всѣмъ его бюстомъ, вамъ больше нравится, чѣмъ мой, то ужъ въ этомъ я не виноватъ. Вольно же вамъ ѣздить въ Парижъ, отыскивать нравящіеся вамъ носы“. Нѣтъ, каковъ „Наблюдатель“: въ цѣлой статуѣ только и увидалъ, что носъ! Точно Сократъ—маіоръ Ковалевъ, у котораго дѣйствительно кромѣ носа ничего замѣчательнаго не было. Наконецъ, ко всему остальному онъ прибавляетъ еще и чистѣйшія клевреты и напраслины. Объявивъ напередъ въ статьѣ своей, что ему „реализмъ“ непонятенъ и противенъ („что за реализмъ такой!“), онъ пробуетъ увѣрить, что будто и за границей совсѣмъ иначе смотрятъ на произведенія искусства, чѣмъ у насъ. „У насъ (будто бы) историческія картины и статуи смотрятся только по обязанности, пейзажи—разсѣянно; затѣмъ портреты смотрятъ съ удовольствіемъ, а съ дѣйствительнымъ пристрастіемъ созерцаются лишь произведенія бытоваго жанра: городовые поздравляютъ купца и другія подобныя вещи“. Въ противуположность этому, увѣряетъ „Наблюдатель“, въ Парижѣ нынѣче (и вообще за границей) „бытовой жанръ смотрятся разсѣянно, портреты довольно равнодушно, за то пейзажъ въ гораздо большей почести, чѣмъ у насъ; но обозрѣвъ залу, французы и иностранцы садятся на скамейку и разбираютъ какую-нибудь историческую картину: онѣ занимаютъ посѣтителя болѣе, чѣмъ всякія иныя. . Живопись историческая—это въ сущности настоящая живопись, la grande peinture, которая наиболѣе требуетъ отъ артиста“... Какая же все это неправда, безстыдное пустомельство и грубое незнаніе! Позволительно ли такъ выдумывать и перевирать факты, прямо наперекоръ тому, что существуетъ! Не надо ѣздить въ Парижъ, чтобы знать изъ тысячей книгъ и художественныхъ журнальныхъ статей, что „историческая живопись“ вездѣ точно столько же умерла или скудно и тоще прозябаетъ, какъ у насъ, и на это горько жалуются всѣ уцѣлѣвшіе консерваторы, ничего непонимающіе въ искусствѣ. Жанръ, портретъ и пейзажъ—вездѣ одинаково одни только близки и нужны сердцу публики и художниковъ. И противъ этого ничего не подѣлаешь, никакимъ ни умышленнымъ, ни неумышленнымъ враньемъ и выдумываньемъ. „Наблюдатель“ много на своемъ вѣку писалъ противъ классицизма и классиковъ. Но онъ того не подозрѣваетъ, что онъ-то и есть самый злющій и закоснѣлый классикъ: дайте ему только на три дня власть въ руки, и никто у него не пикнетъ ничего новаго, своеобразнаго и свѣжаго. Ему бы все только копіи, да повторенія того, что было и бывало, что другіе прежде когда-то и гдѣ-то дѣлали. Какого же вамъ еще классицизма больше?

(„Новое Время“, 2 іюля 1878, № 840, съ подп.: „Читатель“).

Другъ русскаго искусства.

(Письмо къ редактору „Нов. Врем.“).

М. г.! Такой титулъ „Другъ русскаго искусства“ выдумалъ не я, а самъ авторъ той статьи, про которую мнѣ надо сказать нѣсколько словъ. Статья называется: „Литературное направленіе въ живописи“, и подписана буквами П. Б., а редакція журнала проситъ уже отъ себя, обратить вниманіе еще на одну

статью, именно П. Боборыкина, въ томъ же № „Слова“, подъ заглавіемъ: „Ликующій городъ (письмо изъ Парижа)“. Исполняю желаніе редакціи, читаю обѣ статьи рядомъ, но оказывается, что онѣ, вмѣсто того, чтобы одна другую поддерживать и подкрѣплять, какъ видимо надѣется редакція,—одна другую толкаютъ, одна другой даютъ подножку. Но даже и это не все: даже и въ каждой-то статьѣ въ отдѣльности, на одной страницѣ стоитъ „да“, а въ другой „нѣтъ“, все объ одномъ и томъ же предметѣ. Что значитъ быть другомъ искусства! Вѣдь, неправда ли, объ этомъ стоитъ сказать нѣсколько словъ?

Главный тезисъ г. П. Б. состоитъ въ томъ, что русскіе художники, особенно подъ вліяніемъ одного критика („всѣмъ извѣстнаго“, прибавляетъ П. Б.), ударились слишкомъ сильно въ реальность и слишкомъ много думаютъ о чисто-литературныхъ и даже публицистическихъ мотивахъ своихъ картинъ, и оттого черезчуръ мало заботятся о художественной сторонѣ своего дѣла. „Русскіе художники, провозглашаетъ авторъ статьи, вообще страдаютъ нѣкоторыми чисто-русскими недостатками: тусклымъ, сѣрымъ колоритомъ, ординарностью и бѣднымъ выборомъ красокъ, небрежностью рисунка, ограниченностью фантазіи, отсутствіемъ тщательной отдѣлки подробностей. Стало быть, кому же, какъ не русскимъ художникамъ и хлопотать о чисто-живописныхъ, выразительныхъ сторонахъ своихъ произведеній?“—Правда, правда, тысяча разъ правда, спѣшу я поддакнуть г. П. Б. О вы, несчастные, жалкіе, печальные русскіе художники, которые сами по себѣ—ничто, и которыхъ толкаетъ въ худую сторону, куда самъ вздумаетъ, „всѣмъ извѣстный критикъ“, лишающій васъ и воображенія, и краски, и рисунка, и всего, всего на свѣтѣ, кажется даже здраваго смысла,—о вы, жалкіе русскіе художники на привязи, поспѣшите вслушаться въ слова истиннаго вашего друга, становитесь скорѣе на дыбы, приходите въ ярый гнѣвъ и негодованіе, сбрасывайте постыдное ярмо, и тогда вы тотчасъ просіяете всѣмъ тѣмъ, чего у васъ до сихъ поръ недоставало: краской, фантазіей, рисункомъ, творчествомъ, умѣньемъ. Однако, постойте, постойте минутку, не торопитесь. Прочтите нѣсколько другихъ строкъ, перевернувши только листикъ или два въ той же статьѣ г. П. Б., и вы вдругъ увидите, что все у васъ уже и такъ есть, и ничего вамъ новаго добывать не надо. Обозрѣвая послѣднюю нашу передвижную выставку, тотъ же П. Б. говоритъ, что у г. Крамскаго есть „и умъ, и наблюдательность, и вкусъ, и старательная работа“, сверхъ того „мастерское письмо, которое прямо доказываетъ, что русскіе художники могутъ работать по-европейски“; что „Протодіаконъ“ г. Рѣпина—послѣднее слово смѣлаго и даже безпощаднаго реализма, желающаго держаться жизненной правды во что бы то ни стало, и свою задачу такіе художники, какъ г. Рѣпинъ, выполняютъ хорошо“; что въ „Кочегарѣ“ г. Ярошенко есть въ письмѣ рукъ, шеи и лица значительное мастерство“; что въ г. В. Маковскомъ „очень развито чувство хорошаго реализма, и что у него „много отзывчивости на всякую характерную черту въ физіономіи, проявляющую собою извѣстную полосу русской жизни“; что у г. Мясоѣдова въ его картинѣ „Засуха“ „есть талантливое письмо многихъ крестьянскихъ лицъ и фигуръ“; что у г. Савицкаго въ его „Встрѣчѣ иконы“ есть „наблюдательность и талантливый выборъ типовъ“; что у г. Ярошенко въ его „Заключенномъ“, есть „эффектность не внѣшняя, а внутренняя и цѣльная, и исполненіе не хуже мысли“ и т. д. Сверхъ того П. Боборыкинъ пишетъ изъ Парижа, что „нашъ художественный отдѣлъ—вообще одинъ изъ лучшихъ“. Правда, ко всѣмъ этимъ похваламъ, и П. Б., и П. Боборыкинъ прибавляютъ разные „но“: дескать и того-то, и того-то нашимъ художникамъ еще недостаетъ. Но что до этого? Эти два превосходные писателя, П. Б. и П. Боборыкинъ нашли у васъ, гг. русскіе художники, сами не помня что говорили прежде, и превосходные сюжеты, и типы, и мастерское исполненіе, и даже качества достойныя соперничать съ Европой—чего же вамъ еще? Чего вамъ печалиться и унывать? Вѣдь оба писателя „Слова“ оказываются пустѣйшими болтунами, говорящими и пишущими словно въ бреду, словно бабы-яги какія-то, которыя ѣдутъ въ ступѣ и за собой слѣды помеломъ заметаютъ—такъ что же вамъ за дѣло до такихъ молодцовъ? И можно ли обращать вниманіе на ихъ „дружбу“, на ихъ охи и вздохи, на ихъ плачевныя причитанья о несходствѣ съ Европой, на ихъ совѣты, на ихъ подхваливанье того, что похуже (напр., одинъ ординарный акварельный дамскій портретъ г. Александровскаго на передвижной выставкѣ), на ихъ порицанье всего что получше, на ихъ запрещеніе русскому художнику подавать руку русскому писателю, и обоимъ имъ идти рядомъ, думая одною мыслью, чувствуя однимъ сердцемъ? Что вамъ за дѣло до всѣхъ этихъ пустяковъ?

Прекрасная была бы та живопись, которая выдумала бы себѣ какіе-то особенные сюжеты, рамки и задачи, далекіе отъ сюжетовъ, рамокъ и задачъ литературы! Да что бы это такое было—затхлая плесень, и больше ничего. Пора бы съ этакими аппетитами и покончить, даже и самымъ искреннимъ друзьямъ.

(*„Новое Время“, 7 іюля 1878, № 845).*

Два писателя «С.-Петерб. Вѣдомостей».

(Письмо къ редактору „Нов. Врем.“).

М. г. Я очень сожалѣю, что обозрѣватели „Среди газетъ и журналовъ“ иногда не поспѣваютъ отдавать отчетъ о разныхъ курьезностяхъ ежедневной печати и лишаютъ публику наслажденія. Это случилось еще новый разъ на-дняхъ, и я попрошу у васъ позволенія исправить пропускъ.

Мнѣ хочется указать читателямъ вашимъ на два недавнихъ листа „С.-Петерб. Вѣдом.“, именно на №№ 315 и 318, и на статьи гг. худ. А. Л. и Н. Соловьева.

Предметы у этихъ двухъ писателей разные; первый трактуетъ о живописи, второй о музыкѣ, но головы, познанія и понятія — совершенно одинакія, оттого-то они такъ и ходятъ по пятамъ одинъ за другимъ, оттого-то и пишутъ гуськомъ, въ спину другъ дружкѣ, оттого-то редакція, сознавая кровное ихъ братство и то, что они связаны на одной веревочкѣ, только напечатаетъ одного, глядишь — сію секунду печатаетъ уже и другого.

Разумѣется, какъ и слѣдовало ожидать отъ людей совершенно отсталыхъ, дорогая парочка („Насъ было двое, братъ и я“) болѣе всего ноетъ о запущенности новаго русскаго искусства, о развращенности новыхъ художниковъ, неуважительныхъ къ старинѣ, своевольныхъ безъ конца и презрительныхъ къ съѣденнымъ мышами букварямъ; разумѣется, парочка всего ревностнѣе толкуетъ о „худыхъ людяхъ“, сбивающихъ русское искусство съ толку и учащихъ его всякому буйству и разврату. Это все понимается, это все въ порядкѣ. Но что не понимается и что уже вовсе не въ порядкѣ — это потребность ея врать и лгать. Къ чему это? Неужели нельзя и безъ этого отстоять и укрѣпить, на столбахъ нерушимыхъ, адамантовыхъ, такое дѣло, которое и само по себѣ прочно, вѣрно и твердо?

Любезной парочкѣ кажется, что русское искусство, и живопись, и музыка (а пожалуй, и всяческое искусство) падаетъ и теряется, что съ каждымъ годомъ оно становится все негоднѣе. Ну, вотъ и прекрасно! Что можетъ быть лучше такого публичнаго паспорта самимъ же себѣ на куриную слѣпоту? Не только у насъ, но и за-границей начинаютъ сознавать нарожденіе новой, истинно-національной русской художественной школы, отдаютъ ей справедливость, встрѣчаютъ ее съ интересомъ и симпатіей, но комическій Черноморъ съ братомъ этого не знаютъ и не понимаютъ; они только и видятъ, что упадокъ, старательно разыскиваютъ причины этого упадка. Что можетъ быть забавнѣе такого зрѣлища?

Прекрасно! Но зачѣмъ же миоологическіе, невѣроятные братцы стараются печатно увѣрить, будто „злые люди“ только и учатъ новыхъ художниковъ, что правилу: „Ученье тьма, неученье свѣтъ“? Вѣдь это уже 25 лѣтъ кряду печатаетъ отецъ складовъ и дѣдушка указки, самъ Ростиславъ многодумный, и возбуждаетъ общій смѣхъ и жалость. Неужели одного Ростислава мало, и необходимо, чтобъ ту же самую чепуху и вздоръ шли повторять еще цѣлыхъ два новыхъ Ростислава?

Да, новые художники и тѣ, кто съ ними согласенъ, такъ мало похожи на ту ложь, которую про нихъ распускаютъ всякіе Черноморы, съ братьями и безъ братьевъ, что никогда еще какъ теперь не старались образовать самихъ себя и товарищей своихъ русскіе художники; никогда еще столько не смотрѣли, но слушали, не вникали и не разбирали исторію своего дѣла и все созданное раньше нашего времени; и пусть всевозможные Черноморы и Ростиславы выступили бы на экзаменъ со своими нижерными щепоточками консерваторскаго или академическаго знанія,—новые художники одинъ щелчокъ сришибли бы ихъ со всѣмъ ихъ разсохшимся дреколіемъ.

Любопытно бы посмотрѣть, на которой сторонѣ окажется знаніе, образованность, а вдобавокъ еще—умъ!

Ахъ, Ростиславы, Ростиславы, какъ я боюсь за васъ!

Пожалуй, не поможетъ ни „миеологія“, столь вамъ драгоцѣнная, какою вамъ хотѣлось бы запрудить всѣ картины, ни париковская музыка, какою вамъ такъ желательно было бы затопить всѣ уши.

Но какъ вамъ нравится, вдобавокъ ко всѣмъ прежнимъ глупостямъ, еще вотъ какая новая: и г. худ. Л. Л. и Н. Соловьевъ жестоко негодуютъ нынѣче, зачѣмъ „снѣшиваются занятія“, зачѣмъ люди, служащіе по морскому, инженерному, медицинскому или всякому иному вѣдомству, смѣютъ заниматься музыкой, искусствомъ. Неправда-ли, какъ умно? О, какое счастье, что Черноморы съ братіей не люди, власть имущіе, а то бы они строго-настрого запретили Лермонтову писать стихи и прозу, такъ какъ онъ былъ гусарскій офицеръ, Льву Толстому сочинить „Войну и миръ“, такъ какъ онъ былъ артиллеристъ, Грибоѣдову создать „Горе отъ ума“, такъ какъ онъ служилъ по министерству иностранныхъ дѣлъ, Крылову и Батюшкову написать хотя одну строчку, потому что они служили въ министерствѣ народнаго просвѣщенія, наконецъ, даже и Сѣрову сочинить „Юдиѳь“, потому что онъ былъ чиновникъ почтоваго вѣдомства.

Ростиславы и Черноморы у всѣхъ нихъ просто вырвали бы перо изъ рукъ. Не по вѣдомству молъ! Молчать и—смирно!

Да даже счастье и Европѣ, что наши отмѣнные „братцы“ не могутъ достать туда рукою: а то бы они и Тьера, и Гладстона тоже уняли бы отъ писанья и сочинительства—ступайте-ка лучше по своимъ мѣстамъ, господа! Разъ, два, три — маршъ на службу!

Вѣдомство, вѣдомство—вотъ что прежде всего!!

Нѣтъ, каковы у насъ иныя головы, особенно въ „Спб. Вѣдомостяхъ“.

И представьте себѣ, однако: даже и все это — еще не конецъ. Есть на придачу, для кончика, вещи еще любопытнѣе.

Художникъ А. Л., тотъ самый, что учитъ Академію Художествъ никакихъ другихъ темъ не задавать художникамъ, кромѣ какъ изъ миеологіи (вообразите: нынѣче-то? въ 1878 г., точно мы все еще живемъ при Давидѣ, Егоровѣ и Шебуевѣ!) — этотъ интересный господинъ вдругъ попрекаетъ Академію, зачѣмъ она признаетъ гравированіе искусствомъ, наравнѣ съ живописью и скульптурой; зачѣмъ она присуждаетъ высшія званія за такія отрасли, „гдѣ творчество не при чемъ, и гдѣ только требуется способность кописта“. Да, вотъ каковъ этотъ пассажъ, какъ вамъ нравится это доказательство знанія и ху-

дожественнаго образованія? Что г. А. Л. — „худ.“ (какъ онъ пишетъ), намъ это извѣстно, но чтобъ онъ до такой степени ровно ничего не зналъ, мы еще не подозрѣвали. Мы начинаемъ даже думать, что онъ никогда ничему и нигдѣ не учился, даже въ Академіи, и все только рисовалъ плохіе портреты М. Н. Каткова съ фотографической карточки, или такія картины, гдѣ гусаръ съ дамой дружески идутъ по лѣстницѣ, а художникъ Горемыкинъ въ отчаяніи сидитъ надъ своими ужасными холстами. Ну, конечно, далеко не уйдешь съ такимъ запасомъ, и, пожалуй, во вѣкъ не услышишь, что бывали когда-то художники, въ родѣ Рембрандта, Дюрера, Тиціана, Вандейка, Рубенса, которыхъ признавали и признаютъ геніальными не только за картины, но и за гравюры. Куда же все знать тому, кому надо только нынѣшнее искусство презирать?

Другой братецъ, Н. Соловьевъ, тотъ тоже очень хорошъ. Увѣряетъ, что наша публика оттого нынче въ восхищеніи отъ „Риголетто“, что ей слишкомъ надоѣли оперы новыхъ русскихъ композиторовъ.

О притворство, о фальшь, или же — о непроходимая логика навыворотъ, о ограниченность! Да позвольте спросить: неужели бы наша публика меньше восхищалась „Риголеттомъ“, когда на театрѣ только и давали бы, что самыя архи-классическія, по собственному вашему же выбору, оперы? Давайте, что хотите, а „Риголетто“ и ему подобныя оперы все-таки будутъ всегда и вездѣ нравиться и восхищать. Онѣ слишкомъ ничтожны, слишкомъ плоски и ординарны, значитъ не могутъ не приходиться по вкусамъ и понятіямъ смѣшанной театральной толпы. И такія-то истины—новость для г. Н. Соловьева, и это-то еще надо ему втолковывать? Ему, слушавшему въ консерваторіи всю „исторію музыки“ и готовому, пожалуй, и самому преподавать оную!

Нѣтъ, есть такіе особенные люди, которымъ хоть колъ на головѣ теши, они никогда ничего не поймутъ, даже ничего не услышатъ. Они-то вотъ и есть самый печальный фруктъ, возрастающій въ академіяхъ и консерваторіяхъ.

Подите послѣ этого, нахваливайте намъ прочимъ, публикѣ, совершенства этихъ заведеній, великія ихъ образовательныя заслуги. Кто вамъ повѣритъ, видя несчастный примѣръ на васъ? Нѣтъ, ужъ лучше, видно, быть „неучемъ и самоучкой“.

(*„Новое Время“, 23 нояб. 1878, № 981*).

Новая эстетика.

Въ концѣ прошлаго года вышла въ свѣтъ книга подъ такимъ заглавіемъ: „В. Велямовичъ. Психо-физіологическія основанія эстетики. Новый опытъ философіи искусствъ“. Авторъ въ предисловіи очень опредѣленно высказываетъ свое направленіе и цѣль: „Въ мірѣ психологіи, говоритъ онъ, господство естествознанія и полное уничтоженіе мистики можетъ быть достигнуто лишь путемъ постепенныхъ завоеваній отдѣльныхъ группъ психологическихъ явленій. Вотъ почему всякая попытка открыть научно-матеріалистическое основаніе какой-либо группы явленій является крайне желательной, такъ какъ она прибавляетъ лишній шансъ къ возможности скорѣйшаго и окончательнаго торжества естествознанія надъ мистицизмомъ—этимъ жалкимъ остаткомъ, завѣщаннымъ намъ и сохранившимся еще отъ временъ первобытнаго варварства. Одна изъ наиболѣе темныхъ сторонъ человѣческаго духа состоитъ въ явленіяхъ такъ-называемаго эстетическаго чувства, т.-е. чувства красоты. Эти явленія оставались до сихъ поръ въ густомъ мракѣ и ихъ не коснулся еще почти вовсе свѣтъ научнаго анализа. Вотъ почему здѣсь съ особеннымъ удобствомъ и пріютилась мистика. Однако, все выше и выше поднимающаяся и побѣдоносная волна научнаго естествознанія должна была, наконецъ, посягнуть и на этотъ темный уголъ психологіи. Въ послѣднее время стало замѣтно все болѣе и болѣе выражаться стремленіе замѣнить мистическія основанія явленій красоты—основаніями естественно-научнаго свойства; дать строго-матеріалистическую обосновку даже такимъ явленіямъ, какъ феномены красоты, которые, въ силу исконной рутины, трактовались всегда по преимуществу съ трансцендентально-идеальной точки зрѣнія. И вотъ именно съ цѣлью удовлетворить этому естественному стремленію нашего времени мы и рѣшились посвятить свой трудъ настоящему опыту“.

Что можетъ быть интереснѣе и дороже подобнаго труда! Уничтожить трансцендентальность и водворить истинно-научное направленіе въ дѣлѣ пониманія художественныхъ созданій—это такія задачи, даже одинъ приступъ къ которымъ долженъ вызывать глубокую благодарность у каждаго интеллигентнаго человѣка нашего времени. Особливо у насъ, гдѣ обыкновенно такъ мало встрѣчаешь самостоятельности въ дѣлѣ художественнаго пониманія.

Однако, не смотря на весь интересъ, возбуждаемый книгой г. Велямовича, мнѣ кажется, нельзя еще разбирать ее со всею обстоятельностью теперь же, немедленно. Вышла въ свѣтъ не вся она цѣликомъ, а только первая и вторая ея часть, т.-е. тѣ ея отдѣлы, которые посвящены разсмотрѣнію „сущности искусства“; все остальное, чего надо еще ожидать (судя по заглавному листу) отъ дальнѣйшаго изложенія, какъ-то: „Соціальное значеніе искусства и

отношенія его къ наукѣ и нравственности“ —все это еще впереди, а между тѣмъ эти части сочиненія могутъ почитаться именно самыми важными, такими, гдѣ выразится вся главная и существеннѣйшая часть мыслей автора, долженствующихъ прійти на смѣну тѣхъ мыслей и понятій, что нынѣ находятся во всеобщемъ потребленіи. Притомъ, надо замѣтить, во всей нынѣшней книгѣ автора очень мало говорится о самомъ собственно искусствѣ: лишь изрѣдка, почти вскользь, да и то въ видѣ примѣровъ, приводятся тѣ или другіе факты изъ области котораго-нибудь искусства. Общія же соображенія, безъ опредѣленныхъ и постоянныхъ ссылокъ на такія или сякія созданія искусства—еще очень неудовлетворительны, и наврядъ ли могутъ имѣть большое значеніе. Они слишкомъ рискуютъ превращаться на каждомъ шагу въ то, что называется обыкновенно—„общими мѣстами“ (lieux communs).

Такимъ образомъ, мнѣ кажется, необходимо подождать продолженія и конца книги, чтобы получить о ней и ея авторѣ надлежащее, вѣрное понятіе. Но, между тѣмъ, нельзя уже и теперь не прійти къ нѣкоторымъ соображеніямъ о томъ, что довольно ярко характеризуетъ и г. Велямовича и его сочиненіе.

Не можетъ быть, кажется сомнѣнія въ томъ, что объектъ, матеріалъ искусства вовсе или почти вовсе не извѣстенъ г. Велямовичу. Повидимому, онъ весь свой вѣкъ обращался только съ книгами, и вовсе не видалъ ни картинъ, ни статуй, ни архитектурныхъ зданій, вовсе не слыхалъ никакой музыки. Онъ постоянно и тщательно избѣгаетъ говорить о всѣхъ этихъ произведеніяхъ, онъ отзывается о нихъ точно о какихъ-то абстрактахъ, вовсе не имѣющихся на лицо, словно о произведеніяхъ какого-то міра, давно уже не существующаго и цѣликомъ провалившагося въ преисподнюю, тысячи лѣтъ тому назадъ. Если крайность заставляетъ его привести какой-нибудь примѣръ, упомянуть которую-нибудь картину, или статую, онъ не смѣетъ этого сдѣлать самъ, собственными словами, онъ обращается тотчасъ же къ своимъ справочнымъ книгамъ, къ своимъ учителямъ, Тэну, или Карьеру, или Любке, и поскорѣе выписываетъ оттуда. Что же это за эстетика, и что это за эстетикъ такой! Посмотрите на другихъ писателей по этому предмету: прочитайте хоть нѣсколько страницъ Дидро, Лессинга, Прудона, Тэна, Гегеля, Фишера—и вы тотчасъ увидите, что эти люди постоянно проводили жизнь свою въ кругу художественныхъ созданій, одни изъ нихъ любили со страстью, къ другимъ были равнодушны, къ третьимъ относились съ ненавистью, гнѣвомъ или презрѣніемъ, и правы были въ этомъ, или нѣтъ, но говорили о томъ, что знаютъ, и чѣмъ наполнена ихъ душа. У г. Велямовича совершенно другое: каждому читателю, по прочтеніи даже немногихъ страницъ книги, тотчасъ же становится ясно, что автору нѣтъ собственно никакого дѣла до созданій искусства, что они для него ровно ничего не составляютъ, что онъ ихъ не то что любитъ или не любитъ, а просто онъ ихъ—игнорируетъ. Они для него—какія-то алгебраическія величины, которыя можно разсовывать и распихивать какъ угодно и куда угодно, смотря по потребностямъ выкладокъ. И отъ этого-то въ этой книгѣ объ искусствѣ не встрѣтишь ни единаго живого, одушевленнаго слова, ни единаго чувства симпатіи или антипатіи. Для автора весь трактуемый имъ матеріалъ—совершенная трынъ-трава, всѣ эти Рафаэли и греки, Леонардо-Винчи и готическіе соборы—совершенная terra incognita, объ которой онъ только и знаетъ, что имя и заглавіе.

Такой апатіи, такого невозмутимаго равнодушія, какими вѣетъ изъ книги г. Велямовича, съ огнемъ поискать, не найдешь.

А ему что за дѣло? Ему бы только—резонерствовать.

Пожалуй, иному покажется, что г. Велямовичъ не особенно постоитъ даже за эстетику и всѣ изящныя искусства, цѣликомъ взятыя. Сегодня онъ апатично разсуждаетъ объ основахъ искусства (совершенно ему чуждаго, и кажется досконально незнакомаго)—завтра онъ пожалуй будетъ разсуждать объ основахъ чего нибудь другого: не все ли равно? Только почему нынѣче очередь пала именно на искусство—вотъ вопросъ!

До какой степени у г. Велямовича въ головѣ все мертво и пустынно, когда рѣчь начинается объ искусствѣ и всемъ изящномъ, тому можетъ служить доказательствомъ множество фактовъ. Вотъ напримѣръ, хотя бы то, что почти въ началѣ книги онъ толкуетъ объ условіяхъ краснваго пейзажа: „Съ понятіемъ о красотѣ ландшафта неразрывно связано представленіе о присутствіи нѣкоторыхъ опредѣленныхъ элементовъ мѣстности, или о нѣкоторой опредѣленной группировкѣ ихъ. Такъ, напримѣръ, присутствіе воды считается (!) довольно существеннымъ условіемъ красоты вида; далѣе, красивый ландшафтъ долженъ (!) представлять такое сочетаніе возвышенностей и низменностей, чтобы однѣ смѣнялись другими, и чтобы, такимъ образомъ, характеръ вида былъ разнообразенъ“.

Почему „считается“, почему „долженъ“? Кто это сказалъ, въ какомъ это сводѣ законовъ записано? О, Господи! Какой юристъ! Все у него по правиламъ и статьямъ. Онъ, кажется, отроду не выходилъ на чистый воздухъ изъ какой-то чадной и спертой реторты, и даже не подозрѣваетъ, что есть на свѣтѣ самые чудные виды и картины, гдѣ однако же нѣтъ воды и никакихъ смѣняющихся низменностей.

Послушайте еще: „Важно, далѣе, съ эстетической точки зрѣнія, чтобы мѣстность не покрывалась сплошнымъ лѣсомъ, но чтобы послѣдній смѣнялся полянами, лугами, лужайками; однако, поляны не должны быть необозримы: необходимо, чтобы онѣ прерывались отдѣльными группами деревьевъ и небольшими пролѣсками“. Какъ вамъ все это нравится? На каждомъ шагу приказъ и указъ, строка закона и поправка! Пустите-ка этакого эстетика съ ножницами и съ ногайкой въ рукѣ—онъ вамъ всю природу въ одинъ мигъ передѣлаетъ, во имя настоящей эстетики, какъ слѣдуетъ.

Не самъ ли же онъ говоритъ, въ одномъ мѣстѣ, что природа и человѣческая натура „не представ-

ляютъ, къ сожалѣнію, столько и такъ часто красоты, какъ желательно было бы". Что же! Надо, значитъ, помочь дѣлу: подправить слегка!

Я не берусь разсматривать подробно сто другихъ примѣровъ доктринерской шагистики г. Велямовича (напримѣръ: что вода нравится намъ въ пейзажѣ, потому что будитъ въ насъ воспоминаніе о пріятности утолить жажду во время зноя; или: восходъ и заходъ солнца производитъ въ насъ эстетическое впечатлѣніе, потому что эти красоты въ то же время полезны—такъ, наприм., „чѣмъ ниже солнце, тѣмъ менѣе жгучи его лучи, отъ которыхъ такъ страдаетъ человѣкъ и животное въ часъ полдня"; или: трагедія выше комедіи, потому что возбуждаетъ въ насъ одно изъ наименѣе полезныхъ чувствъ, состраданіе, и „этимъ объясняется то непріятное впечатлѣніе, которое мы испытываемъ, когда трагедія получаетъ не-трагическую развязку"). Все это смѣшно или жалко, и ничуть не похоже на что-нибудь „новое", на поднимающуюся волну естественныхъ наукъ, а развѣ только на старинные азы давно забытыхъ разумниковъ. Но какъ вамъ понравится заявленіе о томъ, что такое „простонародный идеалъ женской красоты — красивая крестьянка, и аристократическій идеалъ—красивая барышня"? Вотъ что объ этомъ говоритъ новый опытъ эстетики: „Сильно развитые мускулы, широкія кости, большая кисть руки, съ огромными и толстыми пальцами, широкая ступня, общее выраженіе выносливости и малой впечатлительности нервной системы—составляютъ признаки простонародной красоты; красота аристократическая характеризуется, напротивъ, умѣреннымъ или даже слабымъ развитіемъ мышцъ, тонкими и узкими костями, маленькой ногой и рукой, съ длинными, но тонкими пальцами, и, наконецъ, общимъ выраженіемъ нервности". Какъ вамъ это все понравится?

Авторъ опыта не слыхалъ еще изъ глубины своей реторты, что „аристократки" давно уже дѣлаютъ гимнастику и занимаются всякими физическими упражненіями, значитъ давно отказались отъ слабаго развитія мышцъ; не знаетъ, что маленькія руки и ноги всего чаще встрѣчаются вовсе не у аристократокъ, а что касается до нервности, то наврядъ ли ея много осталось у тѣхъ, кто готовъ съ такою жадностью смотрѣть и на бой быковъ, и на любую смертную казнь, и, наконецъ, пять часовъ сряду, любую раздирательную мелодраму. Онъ тоже не слыхалъ еще, что всѣ богини древней Греціи и всѣ мадонны новой Италіи лѣплены и рисованы вовсе не съ маркизъ и дюшессъ, а съ самыхъ простыхъ мужичекъ, и, стало быть, его распредѣленіе „аристократической" и „мужицкой" красоты можетъ быть не совсѣмъ-то сходится съ тѣмъ, что въ самомъ дѣлѣ на свѣтѣ было, есть и будетъ—охъ, это проклятое разумничанье о дѣлахъ, совершенно чуждыхъ!

Но, мнѣ кажется, если авторъ какой-нибудь книги настолько сухъ и деревяненъ, что трактуетъ объ искусствѣ, гдѣ отроду не видалъ ни единаго вершка, то хоть бы онъ старался провѣрить, по книгамъ, то что̀ неправды и вздора встрѣчается у другихъ писателей, которыхъ ему иной разъ надо цитировать. Вотъ, напримѣръ, г. Велямовичъ съ глубокимъ почтеніемъ относится къ Тэну—и этотъ, дѣйствительно, того стоитъ, потому что работалъ собственнымъ умомъ и во многомъ добрался до дѣла и правды. Но это не резонъ слѣпо приводить изъ него, точно изъ какой-нибудь святой книги, факты, не пытаясь даже взглянуть, вѣрны они или нѣтъ. По случаю готическихъ соборовъ, Тэнъ въ своей „Философіи искусства" вотъ что говоритъ: „Въ X вѣкѣ, когда послѣдняя орда варваровъ водворилась кое-какъ на европейскомъ материкѣ и завела на свой ладъ становища, условія человѣческой жизни представлялись весьма печальными. Предводители варваровъ, сдѣлавшіеся феодальными владѣльцами замковъ, вели постоянныя драки между собою, раззоряли крестьянъ, жали жатвы, грабили купцовъ... Вы угадываете, какія чувства поселило въ этихъ людяхъ столь продолжительное и ужасное положеніе дѣлъ. То было—уныніе, отвращеніе къ жизни, мрачная тоска... Болѣзненная чувствительность находитъ себѣ пищу въ безконечности ужаса и въ безконечности надежды, въ изображеніи пламени и вѣчнаго ада, въ представленіи лучезарнаго рая и неизреченныхъ блаженствъ. Опираясь на это, католицизмъ овладѣваетъ умами, вдохновляетъ искусства, распоряжается искусствами. Міръ сбрасываетъ свои старыя лохмотья и облекаетъ свои храмы въ бѣлыя одѣянія, и вотъ является готическая архитектура... Люди входятъ въ храмъ съ печальною душою, съ мыслями о страданьяхъ и смерти Христа и мучениковъ, подъ тяжестью собственныхъ страховъ. При такомъ расположеніи, глазъ не уживается со здоровымъ свѣтомъ дня, и свѣтъ долженъ пройти сквозь росписныя и узкія окна, чтобы дать мѣсто таинственному полумраку съ кроваво-пурпурнымъ колоритомъ".

Г. Велямовичъ! Да вѣдь вся эта декламація—вовсе не „новое изслѣдованіе", не „новый опытъ", а повтореніе старинной реторики, давно опровергнутой. Цвѣтныя стекла въ готическихъ соборахъ ничуть не христіанское, и даже не европейское изобрѣтеніе, а прямое заимствованіе, повтореніе цвѣтныхъ стеколъ Востока, и пурпурный колоритъ ничуть не относится къ „крови Христа" и „мученковъ", а прямо къ той техникѣ и вкусу, которые были цѣликомъ перенесены въ Европу изъ Персіи и Византіи; притомъ нельзя забывать и того соображенія, что узкія и темноватыя окна были, во время среднихъ вѣковъ, принадлежностью не однихъ соборовъ, но и всякаго дворца, всякаго дома, всякой ратуши—значитъ, имѣли свой особенный современный резонъ, а не одну только христіанскую идею. А что касается до готической архитектуры, то какъ же объяснять ее только ужасомъ и надеждой, когда вся Восточная Европа (Греція и Россія) находилась точно въ такихъ же скверныхъ и мрачныхъ обстоятельствахъ, какъ и Западная Европа, однако же готической архитектуры не произвела на свѣтъ? Тэну, католику и надменно-одностороннему западнику, простительно не знать исторіи всей Европы: русскому нашего времени, да еще идущему походомъ на прежнія системы и предразсудки—это уже совершенно не-

простительно. Еще непозволительнѣе повторять за Тэномъ, будто въ X вѣкѣ пришла въ Европу и размѣстилась „послѣдняя орда варваровъ“. А татары, а турки?

Нѣтъ, должно быть плоха и ненадежна будетъ книга, сооружаемая изъ такого матеріала. Утечки и усышки на каждомъ шагу черезчуръ много.

Я уже не говорю о томъ, что для г. Велямовича новое искусство Европы вовсе не существуетъ—о немъ нѣтъ помина. Точно будто съ XVI или XVII вѣка по части художества живутъ на свѣтѣ все только какія-то дрянныя ребятишки, о стремленіяхъ и дѣлахъ которыхъ не стоитъ и поминать: вмѣстѣ со своими учителями, Тэномъ и другими, онъ кажется думаетъ, что только и свѣту, что въ грекахъ, да въ Рафаэляхъ, да въ Микель-Анджелахъ. Я васъ спрашиваю, какова это будетъ эстетика „новаго времени“? Вмѣсто того, чтобы взвѣсить и перетрусить все старое, все прежнее, вмѣсто того, чтобы пересмотрѣть вѣрнымъ глазомъ и свѣтлымъ умомъ все, сдѣланное раньше насъ, и опредѣлить всему настоящее историческое его значеніе, часто только временное и относительное, мы вдругъ начнемъ по-китайски кланяться повально всѣмъ предкамъ, станемъ жечь передъ каждымъ золотыя пахучія бумажки! Какая же тутъ будетъ разница отъ той „трансцендентальности“, которая уже и въ предисловіи, по всей справедливости, стоитъ у васъ какъ бѣльмо на глазу? „Сказался груздемъ, полѣзай въ кузовъ“, говоритъ пословица: значитъ, не зады повторяй, а смотри, думай, старайся понимать.

Я, покуда, оставляю совершенно въ сторонѣ тотъ тезисъ, который, повидимому, есть главный конекъ нашего автора, и даже, кажется, всего болѣе побудилъ его приняться за писаніе его книги. Именно, что въ произведеніяхъ природы и искусства только то прекрасно, что полезно. Это такого рода idée fixe, которую, мнѣ кажется, не слѣдуетъ опровергать раньше, чѣмъ она будетъ высказана до конца. Когда у г. Велямовича дѣло дойдетъ до „соціальнаго значенія искусства и отношенія его къ наукѣ и нравственности“, тутъ, безъ сомнѣнія, надо ожидать полнаго развала и разцвѣта мысли автора; теперь, пока, представляется еще мало интереса разбирать мнѣнія о полезности красивыхъ восходовъ солнца, или орошенныхъ водою пейзажей, и горъ, содержащихъ металлы; о красотѣ куръ и домашнихъ животныхъ, одних только способныхъ намъ нравиться, такъ какъ они полезны (изъ чего, разумѣется, слѣдуетъ, что поросенокъ долженъ больше намъ нравиться, чѣмъ райская птичка или цвѣтной жучокъ). Все это можетъ, пока, подождать своей очереди. Но я не понимаю, чего такъ перепугалась недавно газета „Русская Правда“ (№ 77), увѣряя будто книга г. Велямовича—книга преопасная, потому что на нее можетъ теперь наброситься г. Цитовичъ со своими обвиненіями, и будто надо желать, чтобы она не попадала въ руки молодыхъ нашихъ людей, „юныхъ душъ“, какъ говоритъ авторъ. Обвиненія г. Цитовича—но что же въ нихъ страшнаго и ужаснаго, что новаго въ полицейскихъ цицеронахъ? Когда и гдѣ ихъ не было, не только теперь у насъ, но вездѣ и всегда? Дѣло это извѣстное, и противъ него мѣръ никакихъ, конечно, принимать не слѣдуетъ. Что же касается до „юныхъ душъ“, то я просто диву даюсь кроткому цѣломудрію писателя „Правды“. Онъ не смѣетъ даже привести слова одной страницы г. Велямовича, и только указываетъ ихъ цифру. Но что такого ужаснаго въ этой страницѣ 196? Тутъ говорится только, что эстетическое наслажденіе, или чувство красоты, есть чувство сложное, состоящее изъ совокупности множества идеальныхъ половыхъ наслажденій („т.-е. слѣдовъ или воспоминаній объ этихъ наслажденіяхъ“). Ужаснаго здѣсь ничего нѣтъ, а есть только семинарская какая-то ограниченность,—и только. Навряд ли кто нибудь и когда-нибудь объяснитъ, хотя бы даже на цѣлыхъ ста страницахъ выкладокъ, какимъ образомъ тотъ самый Кельнскій соборъ, что произошелъ изъ „ужаса и надежды“, нравится мнѣ потому, что напоминаетъ мнѣ половое наслажденіе? Какимъ образомъ опера Глинки или симфоніи Бетховена производятъ на меня глубокое впечатлѣніе, напоминая тѣ же наслажденія? Наконецъ, какимъ образомъ относятся къ этимъ наслажденіямъ красивый цвѣтокъ, ваза, тарелка, орнаментъ, вышивка—все это покрыто, покуда, глубокою неизвѣстностью! И все-таки тутъ ужаснаго нѣтъ ровно ничего.

Не то, что прятать книгу г. Велямовича отъ „юныхъ душъ“, я бы, напротивъ, собралъ ихъ всѣ, если бы можно, и сказалъ имъ: смотрите, дѣти, вотъ до какого безобразія можетъ доходить тотъ, кто принимается толковать о совершенно неизвѣстномъ ему дѣлѣ, отроду для него невиданномъ и неслыханномъ. Согласитесь, зрѣлище печальное!

(*„Новое Время“, 17 янв. 1879 г., № 1037*).

По поводу процесса о модныхъ картинкахъ.

(Письмо къ редактору „Нов. Врем.“).

М. г. Читая отчетъ о разбиравшемся 16 января, въ окружномъ судѣ, дѣлѣ г. Гоппе о контрафакціи, я пожалѣлъ объ установившемся у насъ теперь въ газетахъ правилѣ не печатать стенографическихъ отчетовъ о процессахъ. Одно время, въ началѣ открытія гласнаго судопроизводства, стенографическіе отчеты затопили всѣ газеты, и это была крайность. Но скоро потомъ, по всегдашнему, насъ перекинуло въ

другую крайность, и теперь никогда и нигдѣ не найдешь болѣе ни одной стенографической строчки въ печати. А какъ часто были бы нужны такіе отчеты! Сколько важнаго и интереснаго матеріала пропадаетъ безслѣдно, задаромъ! Часто въ иныхъ процессахъ заключенъ интересъ самый значительный, подробности современныхъ понятій, образа мыслей, нравовъ, интеллектуальнаго уровня. Часто вопросы судей, адвокатовъ, отвѣты свидѣтелей и обвиняемыхъ важнѣе деталей и рѣшенія самаго дѣла.

На нынѣшній разъ мнѣ тоже было предосадно на отсутствіе стенографіи. Дѣло судомъ рѣшено въ пользу г. Гоппе; признано, что онъ былъ совершенно невиненъ въ контрафакціи, перепечатывая въ своемъ изданіи, „Модный Свѣтъ“, изъ „Моднаго Магазина“ г-жи Рехневской, или изъ иностранныхъ журналовъ картинки—и я радуюсь этому рѣшенію, какъ вообще большинству оправдательныхъ приговоровъ. Въ этомъ я набожно слѣдую примѣру Екатерины II (помните: „лучше десять виновныхъ оправдать“ и т. д.). При томъ же я не юристъ, я не въ состояніи самъ разобрать, въ какой степени то или другое судебное рѣшеніе вѣрно выполнило духъ и букву закона. Но мнѣ слишкомъ жаль, что изъ напечатаннаго въ газетахъ ничего не узнаешь о мотивахъ, руководившихъ судомъ, и получаешь лишь самыя отрывочныя свѣдѣнія о томъ, что говорила нападающая, что отвѣчала защищающая сторона, что провозглашали эксперты. И то, и другое, и третье, было, однако же, очень характерно и заслуживало общей извѣстности. По крайней мѣрѣ я такъ сужу по отрывкамъ, достигшимъ печати.

Дѣло шло о модныхъ картинахъ, и, кажется, всѣ безъ исключенія участвовавшіе въ процессѣ находились въ затрудненіи на* счетъ того: годится-ли и можно-ли считать эти картинки художественнымъ произведеніемъ? Вопросъ казался такимъ затруднительнымъ, что было даже призвано въ судъ нѣсколько экспертовъ, художниковъ. Все это вполнѣ согласно съ мнѣніемъ нашего извѣстнѣйшаго изслѣдователя по части правъ авторскихъ и контрафакціи, профессора Спасовича. Въ своей брошюрѣ по этому предмету онъ говоритъ, что „трудно отдѣлить издѣлія ремесленныя и фабричныя отъ произведеній искусствъ пластическихъ. Мебель, посуда, одежда не могутъ быть предметами авторскаго права... Облагороженная художествомъ утварь становится чѣмъ-то среднимъ между искусствомъ и промышленностью, такъ что часто не знаешь, куда отнести застольную серебряную чашу, камей, рѣзной мраморный каминъ, севрскій фарфоръ, или, напримѣръ, трость съ набалдашникомъ изъ слоновой кости. Всѣ подобнаго рода сомнѣнія могутъ быть рѣшены не закономъ, который не способенъ предрѣшить ихъ a priori, но Академіею Художествъ“... Участвовавшіе въ процессѣ именно все время „сомнѣвались“ и „не знали“. Одни говорили, что модныя картинки принадлежатъ къ художественному дѣлу, другіе—что нѣтъ, третьи какъ разъ ссылались, подобно г. Спасовичу, на Академію Художествъ, какъ на источникъ самыхъ основательныхъ рѣшеній по части художества.

Но я полагаю, что г. Спасовичъ выражалъ „сомнѣніе“ и „не зналъ“, куда относить трость, каминъ и севрскій фарфоръ только потому, что брошюра его была написана 15 лѣтъ тому назадъ, а случись ему печатать ее теперь новымъ изданіемъ, сомнѣніе и незнаніе его исчезли бы, онъ навѣрное замѣнилъ бы ихъ полнымъ знаніемъ, принесъ бы его съ собою и на судъ, и тамъ никто не потратилъ бы тогда и двухъ секундъ на споръ о томъ, о чемъ спорить нечего. Никакихъ экспертовъ не спрашивали бы, никакихъ умоляющихъ рукъ издали не простирали бы къ Академіи Художествъ.

Всѣ тѣ предметы, которые въ 1864 году затрудняли г. Спасовича и приводили въ сомнѣніе не только его, но, конечно, и многихъ, теперь уже давно пріурочены и классифицированы. Они называются вездѣ нынѣче созданіями „художественной промышленности“ (arts industriels, Kunst-Industrie)—названіе, еще недавно вовсе неизвѣстное, потому что лишь очень недавно стали смотрѣть на эти предметы, какъ на что-то серьезное, важное, заслуживающее всего вниманія не только частныхъ любителей, но и самого государства. И это сдѣлали всемірныя выставки. То, что прежде называлось „curiosités“, что было предметомъ капризнаго и причуднваго собиранія разныхъ чудаковъ и праздныхъ богачей, получило въ эти послѣдніе годы совершенно иное значеніе, повысилось на сто процентовъ въ достоинствѣ и общемъ уваженіи. Нѣтъ теперь страны, гдѣ не были бы учреждены художественно-промышленные музеи, гдѣ не тратились бы большія, часто огромныя деньги на фарфоръ, стекло, эмаль, терракоты, ковры, кружева, деревянныя, металлическія и всякія иныя издѣлія прежняго и новаго времени. Это считается теперь дѣломъ національной и государственной важности, вездѣ укрѣпилось убѣжденіе, что пора снова приняться за возвышеніе художественнаго уровня всѣхъ предметовъ быта и жизненной обстановки, что пора разрушить прежнія узкія и ограниченныя рамки искусства, признававшаго только торжественную исключительность „великаго“ искусства, и упрямо игнорировавшаго значеніе „маленькаго“.

Нынѣче нѣтъ уже ни одной порядочной эстетики, ни одной сносной книги объ искусствѣ, которая не дѣлилась бы на двѣ половины, изъ которыхъ вся вторая посвящена художественной промышленности, тѣсно и неразрывно связанной съ собственнымъ художествомъ; не бываетъ болѣе ни одной, нѣсколько обширной художественной выставки (отдѣльной отъ спеціальныхъ художественныхъ школъ и академій), гдѣ бы рядомъ съ картинами, статуями и архитектурными рисунками не явились бы разнообразныя созданія художественной промышленности.

Во Франціи Севрская мануфактура (фарфоръ и фаянсъ), мануфактуры Гобеленевская и Бовѣ (ковры), даже по административному распредѣленію принадлежатъ къ вѣдѣнію министерства изящныхъ искусствъ, въ родѣ того, какъ у насъ мозаичная фабрика принадлежитъ къ вѣдомству Академіи Художествъ. Во всѣхъ отчетахъ о всемірныхъ выставкахъ, отчетъ о предметахъ художественной промышленности всегда

составляетъ одно неотдѣлимое цѣлое съ отчетомъ о живописи, скульптурѣ и архитектурѣ.

Что касается „модъ“ и „предметовъ одежды“, то они составляютъ, по нынѣшнимъ опредѣленіямъ, одинъ изъ отдѣловъ „промышленнаго искусства“. „А кройка, а шитье“? спросятъ иные. Но отвѣтъ очень простъ: „А каменьщицкое, а плотничное, а слесарное дѣло въ архитектурѣ“? Если здѣсь отдѣляете технику и механическое производство отъ художественной стороны, то и тамъ тоже можете сдѣлать это самое.

Чтобъ уничтожить всякое „сомнѣніе“ и „незнаніе куда отнести“, не угодно-ли взглянуть на многочисленные отчеты хоть послѣдней всемірной выставки, парижской, 1878 года. Вы вездѣ найдете рядомъ съ отчетами о картинахъ, статуяхъ, и проч., тоже отчеты не только о бронзѣ, стеклѣ, коврахъ, буфетахъ, столахъ и стульяхъ, фарфоровыхъ тарелкахъ и чашахъ, эмальныхъ крестахъ и брошкахъ, золотыхъ браслетахъ и т. д., но и о дамскихъ платьяхъ и нарядахъ. Одинъ изъ лучшихъ спеціалистовъ-писателей въ Европѣ по части художественной промышленности, профессоръ Юліусъ Лессингъ, директоръ берлинскаго художественно-промышленнаго музея, въ своей превосходной книгѣ о парижской выставкѣ отвелъ даже цѣлую главу „модамъ и платьямъ“ французскаго отдѣла.

Значитъ, и намъ теперь пора спуститься съ облаковъ и перестать считать искусство какимъ-то недосягаемымъ, превыспреннимъ фетишомъ, смѣшнымъ „не тронь меня“. Читали вы, недавно, письмо Додэ о кварталѣ Марэ, въ Парижѣ? Какъ онъ живо и художественно нарисовалъ тутъ жизнь и физіономію цѣлаго угла парижскаго населенія, живущаго копѣйками, голодающаго, Богъ знаетъ какъ перебивающагося отъ одной корочки хлѣба до другой, отъ одной неполной ложки плохого супа сегодня до другой такой же завтра. И все это населеніе бѣдныхъ, дряхлыхъ старушенокъ, клеящихъ какія-то тряпки, раскрашивающихъ какіе-то картонные кусочки, молоденькихъ дѣвочекъ и мальчиковъ, взрослыхъ мужчинъ и женщинъ, стругающихъ какія-то палочки, сшивающихъ какіе-то обрывки матерій—все это населеніе составлено изъ людей, которыхъ художниками, конечно, не назовешь, но навѣрное субъектами, у которыхъ часто гнѣздится и кипитъ большое художественное чувство. Посмотрите только на тѣ игрушки, куклы, птички, перья, украшенья, уборы изъ бронзы, блестокъ и бархата, которые выходятъ изъ ихъ лачугъ и чердаковъ. Неужели у всѣхъ этихъ бѣднягъ меньше сидитъ въ груди чувства изящества и художественности, меньше творчества, чѣмъ вонъ у того или этого „художника“, что натеръ своими красками, глупо, нелѣпо, безалаберно, нѣсколько квадратныхъ саженъ полотна, или перепортилъ пропасть прекрасной зеленой глины, лѣпя какія-то „созданія“ своего мозга? Но этихъ извольте звать „художниками“, а тѣхъ—„мастеровыми“.

Нѣтъ, ни за что! И какъ мнѣ на выставкахъ всегда хочется разжаловать вотъ этихъ и отправить ихъ на чердаки, на дубинныя скамейки, и посадить на ихъ бархатныя кресла, въ богатыя казенныя комнаты—вонъ тѣхъ!

Помните вы бѣдную дѣвочку, полумертвую отъ лишеній и горбатую отъ природы, Дезире Делобель, въ романѣ Додэ „Froment jeune et Rissler ainé“, эту милую работницу, дѣлавшую птицъ и мухъ для модъ. Что за поэтическое, что за художественное созданіе, сама грація! И чтобъ не было художественно потомъ то, что выходило изъ ея милыхъ лапокъ? Но этакихъ Дезире Делобель—тысячи въ Парижѣ, и между тѣмъ какъ однѣ изъ нихъ творятъ чудеса вкуса и художественности, плетя петли и аграманты, мастеря и накалывая разноцвѣтныхъ жучковъ, красивыхъ колибри, схватывая складками газъ и бархатъ, кружево и серебряныя ленты, другіе ихъ товарищи выдумываютъ цѣлыя платья и уборы, саженные узоры и вышивки, безчисленныя, вѣчно смѣняющіяся формы, игру цвѣтовъ, изящество красокъ.

И это все, будто бы, не художественное созданіе, не художественность? Навѣрное да, какъ бы ни малъ тутъ былъ масштабъ.

Мнѣ укажутъ на частыя безобразія, нелѣпости и сумасшествія модъ. А развѣ мало всего этого можно указать, хоть сейчасъ, повсюду и вездѣ, тоже и въ такъ называемомъ „настоящемъ“ искусствѣ?

Мнѣ кажется, пока довольно объ этомъ предметѣ, авось даже иные и изъ юристовъ, судившихъ дѣло г. Гоппе, согласятся со мною. А кончу я выпиской изъ той же брошюры г. Спасовича, но только выпиской, которая уже не требуетъ никакихъ перемѣнъ, даромъ, что эти слова напечатаны уже полтора десятка лѣтъ тому назадъ: „Вся 7-я глава цензурнаго устава не соотвѣтствуетъ теперешнему состоянію науки и искусства, и въ особенности постановленія ея о художественной собственности требуютъ преобразованія въ тщательномъ и всестороннемъ просмотрѣ этой части цензурнаго устава. Необходимость подобнаго просмотра, весьма ощутительная въ настоящее время, будетъ становиться сильнѣе и сильнѣе съ каждымъ новымъ примѣненіемъ искусствъ къ какому-нибудь роду явленій... Полемика литературная можетъ подготовить элементы для законодательства по этой части“.

Неужели кто-нибудь съ этимъ не согласится? Надо включить въ число художественныхъ предметовъ цѣлую массу такихъ предметовъ, на которые бывало прежде и смотрѣть-то порядкомъ не хотѣли люди серьезные, художественные, вообще—основательные.

(„*Новое Время*“, 25 янв. 1879, № 1015).

Новыя художественныя изданія.

У живописцевъ есть выставки, у скульпторовъ и граверовъ—тоже, у музыкантовъ—концерты и театральныя представленія, у однихъ только архитекторовъ нѣтъ ничего: ни нарочно отведеннаго въ году

времени, ни мѣста, когда и гдѣ бы они могли показывать публикѣ то, что ими за послѣднее время произведено сколько-нибудь выдающагося. Разумѣется, я говорю только про русскихъ архитекторовъ, потому что кромѣ нихъ навѣрное во всей Европѣ не найдется другихъ художниковъ, которымъ до такой степени ни до чего на свѣтѣ не было бы дѣла, начиная со своихъ собственныхъ произведеній. У иностранцевъ есть для архитекторовъ точно такія же выставки, какъ для другихъ: у насъ и въ поминѣ ничего такого нѣтъ. Показывались, правда, кое-какіе архитектурные рисунки на академическихъ выставкахъ, но это было въ прежнее время. Притомъ тутъ являлись на свѣтъ все только фантастическіе дворцы и биржи, мечтательные дебаркадеры и библіотеки, невообразимые соборы и съѣзжіе дома, въ которыхъ не представлялось глазамъ ничего общаго съ тѣмъ, что въ дѣйствительности можно и должно строить: это все была только архитектурная эквилибристика молодыхъ людей, желающихъ получить золотую медаль, и потомъ самихъ же секретно насмѣхающихся надъ тѣми каменными глупостями, которыя они должны были преподносить совѣту Академіи на саженныхъ листахъ. Но теперь, даже и такой небывалой, трансцендентальной архитектуры не увидишь у насъ на выставкахъ.

Есть только два исключенія,—это два спеціальныхъ журнала, гдѣ печатаются созданія нашихъ зодчихъ. Но публика вовсе не знаетъ этихъ изданій, она ихъ никогда не видитъ, а журналы и газеты отроду не отдавали отчета объ ихъ содержаніи, отроду серьезно не разсматривали ихъ и не показывали, въ чемъ ихъ достоинство и заслуга. Но это большая несправедливость.

Вообразите, значительное большинство являющихся тутъ созданій національно, т.-е. ни съ кого не скопировано, а полно самобытнаго характера и склада.

Эти два изданія называются, одно—„Зодчій“, другое—„Мотивы русской архитектуры“. Первое изъ нихъ старше по происхожденію, и нѣсколько слабѣе, отъ этого съ него я и начну.

„Зодчій“, издаваемый петербургскимъ Обществомъ архитекторовъ, началъ выходить въ свѣтъ въ 1872 году. Тогда же редакція заявила, что Общество архитекторовъ, предпринимая изданіе, имѣло въ виду разрѣшить троякую задачу: 1) имѣть собственный печатный органъ, въ которомъ бы отражалась жизнь Общества архитекторовъ и дѣятельность его членовъ; 2) дать возможность своимъ членамъ и вообще всѣмъ архитекторамъ и техникамъ—вступить между собою, помощью печатнаго слова, въ общеніе для обмѣна мыслей, разрѣшенія научныхъ и практическихъ вопросовъ; 3) представить архитекторамъ, разбросаннымъ по всему пространству русской земли, краткій сводъ практической архитектурной дѣятельности въ Россіи, отмѣтить наиболѣе замѣчательныя явленія въ строительной, технической или художественной практикѣ; дать примѣры построекъ городскихъ—частныхъ и общественныхъ, сельско-хозяйственнаго и промышленнаго домоводства... и проч. Какая превосходная программа, какая чудесная задача! воскликнетъ, конечно, всякій изъ глубины души. Однако, по всегдашнему, изъ превосходной программы и чудесной задачи приведена въ исполненіе лишь маленькая доля. Нужды нѣтъ, и то слава Богу. Неужели было бы лучше, еслибы наши архитекторы даже и вяло и лѣниво (какъ теперь) не собирались раза 3—4 въ мѣсяцъ, въ своемъ „Обществѣ“ и вмѣсто того оставались бы дома и упорно играли въ карты? Неужели было бы лучше, еслибы „Зодчій“ не издавалъ всего того, что прилично можно прочитать? Нѣтъ, никогда, и охотно будешь готовъ ему простить всякія его прегрѣшенія, изъ-за того хорошаго, что онъ принесъ съ собою. Никакого „общенія“, никакого „обмѣна мыслей“ у далекихъ и близкихъ краевъ Россіи не произошло, и кромѣ рѣдкихъ исключеній, статьи (не только большія какія-нибудь, о которыхъ нечего было и думать, но даже самыя маленькія) приходилось редакторамъ выманивать, выпрашивать у архитектурныхъ писателей, такъ что иной разъ было отчего прійти въ отчаяніе. И все-таки, возьмите и просмотрите восемь томовъ изданія, и вы тамъ найдете множество вещей полезныхъ, нужныхъ для однихъ — собственно архитекторовъ, интересныхъ для другихъ—вообще образованныхъ людей. Довольно упомянуть о томъ, что писалъ въ продолженіе всѣхъ этихъ 6—7 лѣтъ покойный Даль.

Онъ былъ истинный сынъ своего отца, настоящій сколокъ съ него и его продолженіе. Оба они были мало талантливы, мало художественны въ смыслѣ собственнаго творчества; но что за ревностные, что за полезные люди, что за урожденные люди науки и изслѣдованія, что за субъекты, страстно влюбленные въ свое дѣло, т.-е. не жалѣющіе никакого труда и усталости, неутомимые розыскатели, т.-е. наивѣрнѣйшіе совѣтники и помощники будущихъ поколѣній. Что Даль-отецъ сдѣлалъ для русскаго языка и литературы, выполнивъ свой громадный трудъ: „Толковый словарь великорусскаго языка“, собравъ русскія пословицы и поговорки, сказки и легенды, что онъ сдѣлалъ для стараго нашего искусства, собравъ лубочныя картинки — то самое сдѣлалъ для русской архитектуры Даль-сынъ. Онъ изъѣздилъ почти всю Россію, видѣлъ все, что только было замѣчательнаго между старыми архитектурными нашими памятниками, срисовалъ ихъ и тутъ же изучилъ ихъ самымъ тщательнымъ, самымъ добросовѣстнымъ образомъ, какъ какой-нибудь основательнѣйшій, прилежнѣйшій и добросовѣстнѣйшій нѣмецъ. И вотъ, рисунки и текстъ такого-то полезнаго, почтеннаго изслѣдователя постоянно печатались въ „Зодчемъ“. Одно уже это придаетъ изданію большое значеніе: сколько молодыхъ русскихъ архитекторовъ, даровитыхъ и стремящихся къ самостоятельному русскому стилю, воспиталось въ послѣдніе семь лѣтъ на глубоко-національныхъ матеріалахъ Даля.

Но къ чести Общества архитекторовъ и его журнала, надо сказать, что Даль былъ не одинъ по части полезныхъ изслѣдованій и интересныхъ наблюденій: вы тамъ встрѣтите прекрасныя замѣтки людей, путешествовавшихъ собственною особою и видѣвшихъ

описываемыя вещи собственными глазами, замѣтки то объ остаткахъ деревянной архитектуры въ Грузіи (статья г. Швейера, „Зодчій“ 1873 г.), то о деревянной же архитектурѣ Норвегіи (г. Китнера, „Зодчій“ 1872 г.), то эскизы американской архитектуры и техники (г. Кулешова, „Зодчій“ 1877 г.), то изслѣдованія г. Леонова, достойнаго ученика Даля, напр. о русскихъ окнахъ, орнаментистикѣ и разныхъ частяхъ нашей старой архитектуры. Статьи техническія о матеріалахъ, кладкѣ, желѣзѣ, сводахъ, печахъ, вентиляціи, баняхъ, конюшняхъ, фермахъ и т. д. тоже представляютъ богатый матеріалъ для людей, спеціально занимающихся. Но при всемъ этомъ, главный элементъ интереса заключался всегда, само собою разумѣется, въ рисункахъ—а ихъ бывало всегда въ „Зодчемъ“ много, и интересныхъ.

На первомъ мѣстѣ, правда, опять-таки стояли рисунки Даля со старыхъ церквей, деревянныхъ домовъ, избъ, оконъ, воротъ, балюстрадъ, колонокъ, и, наконецъ, на придачу ко всему остальному, образцы чудесныхъ, изящно художественнѣйшихъ образовъ древне-русской цвѣтной орнаментистики. Леоновъ также не отставалъ отъ своего учителя, и далъ читателямъ „Зодчаго“ превосходные образцы старой русской архитектуры и орнаментистики. Нѣкоторые другіе молодые художники дѣйствовали въ томъ же направленіи.

Но вѣдь все это только научная сторона дѣла, изученіе того, что давно, задолго до насъ было. Гдѣ же плоды изученія, гдѣ то, что новыми нашими художниками создано собственной головой и собственнымъ талантомъ? На это „Зодчій“ даетъ отвѣты недурные, хотя, надо признаться, далеко неполные. Теперь такое время стоитъ на дворѣ, что раньше всего спросъ идетъ на своеобразіе и оригинальность, національный элементъ и новое, искреннее, не копирующее творчество. Но этого, кажется, порядкомъ не сознавала ни одна изъ разнообразныхъ редакцій, смѣнявшихъ до сихъ поръ одна другую. Да даже, кажется, этого никогда порядкомъ не сознавало и само архитектурное Общество, все вкупѣ взятое. Посмотрите, что составляетъ предметъ ихъ рисунковъ (часто очень изящныхъ)? Конечно, до извѣстной степени, и постройки и проекты въ русскомъ стилѣ. Но у нихъ нѣтъ здѣсь того рѣшительнаго, того подавляющаго преобладанія, какое въ настоящее время тутъ должно быть. Вы встрѣтите дома и комнаты, устроенные въ національномъ нашемъ стилѣ, но тутъ же рядомъ—какая масса всякой дребедени въ какомъ угодно вкусѣ и стилѣ, любой націи, отъ Атлантическаго и Средиземнаго моря до Балтійскаго и Чернаго! Всякій нашъ архитекторъ справляется: „А что тамъ, на западѣ, подѣлывается? Какъ тамъ и на какой ладъ нынче строятъ?“ Отвѣтъ приходитъ: на манеръ ренесанса, во вкусѣ французскомъ, а не то итальянскомъ.—„Ну, тогда давай и мы“. Но посмотрите, какая разница у нашихъ-то баръ, у нашихъ-то господъ, у тѣхъ, что намъ тонъ задаютъ, съ кого мы поклялись все свято перенимать, до послѣдняго издыханія! Возьмите нѣмцевъ или французовъ, возьмите Берлинъ, Вѣну или Парижъ. Хорошо тѣмъ возводить изъ кирпича или мраморовъ какіе угодно ренесансы, какіе угодно рококо, готику: вѣдь это въ самомъ дѣлѣ что-то имъ самимъ принадлежащее, ихъ исторія, обломки и отрывки ихъ старой художественной лѣтописи, выдвиганіе снова на первый планъ того, что когда-то у нихъ жило и дышало, что росло и выростало. Это все у нихъ дѣло въ самомъ дѣлѣ національное, домашнее. Но посмотрите лучше всего на тѣхъ людей, которые нынче въ дѣлѣ искусства рѣшительнѣе и мужественнѣе всѣхъ товарищей идутъ на проломъ и, пожалуй (какъ нынче понемногу вездѣ начинаютъ поговаривать), скоро всѣхъ перегонятъ. Я говорю про англичанъ. Люди эти просто знать не хотятъ чужихъ модъ по искусству. Не угодно ли взглянуть, какою новою, истинно англійскою архитектурою начинаютъ наполняться Лондонъ и его окрестности (да и другіе англійскіе края тоже). Повсюду еще, направо и налѣво, вдоль и поперекъ, мрачное варварство пуританскихъ полу-тюремъ, полудомовъ, въ какихъ Англія живетъ вотъ уже лѣтъ 300, еще громадные кварталы наполнены лже-итальянской архитектурой временъ всѣхъ возможныхъ Георговъ, отъ I-го до IV-го. Но посреди этого печальнаго бурьяна, что за богатые и роскошные цвѣты начинаютъ поднимать голову, сіяя красотой и стройностью! Новый, нынѣшній, начинающій выростать словно изъ-подъ полу Лондонъ не можетъ не производить могучаго впечатлѣнія на каждаго человѣка со свѣжимъ и впечатлительнымъ чувствомъ. Тамъ увидите такія художественныя чудеса, такія истинныя диковинки, какихъ нигдѣ болѣе въ остальной Европѣ нѣтъ. И это все еще только уголокъ Англіи и всего англійскаго. Но кто бы вошелъ въ прошломъ году, въ Парижѣ, въ архитектурный англійскій отдѣлъ всемірной выставки—вотъ гдѣ приходилось сразу быть пораженнымъ и обрадованнымъ. Вы тутъ увидали бы сразу огромную массу школъ, церквей, судовъ, ратушъ, бальныхъ и банкетныхъ залъ, изъ которыхъ не было ни одного созданія, которое не было бы задумано и исполнено въ томъ или другомъ истинно-англійскомъ архитектурномъ стилѣ: романскомъ, готическомъ, елизаветинскомъ, либо, наконецъ, которомъ-нибудь иномъ. Сдѣлай такъ цѣлая русская школа архитекторовъ—ее, навѣрное, тотчасъ же осмѣяли бы и свои братья художники, и печать, наконецъ и вся публика. „Вы, дескать, господа, ничто иное, какъ несчастные и низерные квасные патріоты, сказали бы имъ всѣ“. Да, но вотъ посмотрите: эти люди никакихъ глупыхъ титуловъ со стороны невѣжества не боятся, пропускаютъ ихъ мимо ушей—а между тѣмъ дѣло идетъ у нихъ крупными шагами впередъ, и пожалуй недалеко то время, когда Лондонъ превратится въ городъ глубоко изящный и живописный, а мы останемся въ нашихъ городахъ надолго съ тою прозой и антихудожественной мертвечиной облика, какую надолго завѣщалъ намъ Петръ I, этотъ изумительнѣйшій изъ геніевъ, но вмѣстѣ поразительнѣйшій изъ прозаиковъ.

Всего этого еще отроду не слыхало и не знаетъ наше Общество архитекторовъ, и вотъ оттого его журналъ, наравнѣ со многимъ важнымъ и хорошимъ,

наполненъ такимъ множествомъ дряни. Да что! Оно даже оставляло безъ малѣйшаго возраженія. такія рѣчи, которыхъ не должно бы никогда оставлять безъ возраженій. Наприм., въ 1874 году, скоро послѣ всемірной вѣнской выставки, нѣмецкій журналъ „Bauzeitung“ писалъ: „Только въ нынѣшнемъ архитектурномъ поколѣніи возникаетъ у русскихъ школа, достигнувшая извѣстной самостоятельности. Чего имъ недостаетъ—это опредѣленнаго художественнаго принципа и истиннаго художественнаго вдохновенія, вызываемаго внутреннею творческою потребностью. Большинство ихъ произведеній способно вызвать въ знатокѣ удивленіе, но они оставляютъ въ немъ относительно холодное впечатлѣніе, они не возбуждаютъ къ себѣ симпатіи, на которую имѣютъ у насъ право только тѣ произведенія, гдѣ проглядываетъ прежде всего мысль. Это точно тепличныя растенія, которыя достигли блестящаго развитія и ослѣпляютъ пышностью и красотой внѣшняго вида, но которыя, будучи лишены родной почвы и свѣжаго воздуха, потеряли свою плодотворную силу. Усвоиваемый ими съ особеннымъ пристрастіемъ русскій стиль не составляетъ плодотворной почвы, на которой могла бы взрости и развиться самостоятельная русская школа“... Все это сухое и затхлое нѣмецкое педантство нашему архитектурному Обществу и его писателямъ все равно, что стаканъ воды выпить: никто и не думалъ отвѣчать хоть единымъ словомъ, и кто знаетъ, можетъ быть многіе изъ этихъ господъ со всѣмъ этимъ вполнѣ и согласны. Посмотрите, не дальше какъ въ прошломъ 1878 году, въ „Зодчемъ“ шелъ продолжительный и возвышенный споръ какого-то „Эса“ съ какимъ-то „В.“ о томъ, что выше и приличнѣе для насъ: ренесансъ, или рококо? Въ видѣ исключенія, только всего разъ, нѣкто г. Ш. писалъ въ этомъ журналѣ: „Мы не ратуемъ за изгнаніе другихъ стилей, но возмущаетъ насъ остракизмъ, которому обреченъ стиль русскій въ частныхъ и общественныхъ зданіяхъ. Поневолѣ иностранцу даже въ лучшихъ улицахъ Петербурга не приходится увидать что-либо характеристическое, и онъ долженъ придти къ убѣжденію, что русскіе только и умѣютъ, что заимствовать. Въ Москвѣ каждаго пріѣзжаго удивляетъ, что мы подражаемъ чужеземному, когда сами обладаемъ художественными, самобытными образцами русской архитектуры... Домомъ Пороховщикова начало сдѣлано, и нельзя не пожелать, чтобы этому примѣру послѣдовали другіе“. Но это было писано въ 1872 г. Съ тѣхъ поръ никто не повторялъ въ „Зодчемъ“ словъ г. Ш. Конечно, нынѣче приходится по-русски сочинять и строить — такъ спрашиваютъ, такъ заказываютъ, и ничего тутъ не подѣлаешь, но какой же это стиль, и какая же это архитектура! Настоящее искусство — о, это совсѣмъ другое дѣло.

Лучшее доказательство, что русскому Обществу архитекторовъ все продолжаетъ мерещиться высокій и великій, истинно-европейскій и художественный стиль—лучшее доказательство то, что на страницахъ „Зодчаго“ никогда не появилось не только біографіи, но даже некролога (хотя бы въ трехъ строкахъ), и ни единой черточки, ни единаго рисунка одного изъ самыхъ талантливыхъ, если только не самаго талантливаго и оригинальнаго изъ русскихъ архитекторовъ, Гартмана, послѣ того, какъ онъ умеръ въ 1873 году. То ли дѣло всякіе Свіязевы, Еропкины, Красовскіе, Безпаловы, Бонштедты, Мерцы и иные бездарные люди, чьи біографіи понадобились для страницъ „Зодчаго“, вмѣстѣ съ рисунками многочисленныхъ построекъ, если не ихъ, то имъ подобныхъ, рисунками, отъ которыхъ душа вянетъ и сердце щемитъ невыразимой скукой. Не хочу называть именъ—притомъ ихъ слишкомъ много въ „Зодчемъ“, на что такое всѣ эти „молочные домики“, всѣ эти „домы-особняки“, въ Петербургѣ или въ провинціи, всѣ эти „домы для найма, безсмысленныя казарменныя громадины, съ сотнями пошлыхъ оконъ, карнизиковъ и линеечекъ, но съ отсутствіемъ даже единаго зернышка таланта и интересности, всѣ эти вялыя дачи, а подчасъ и церкви, и дворцы и соборы!

Если кто не вѣритъ, если кто не хочетъ знать, что намъ надо и въ архитектурѣ быть самими собой, и строить по-русски, точно такъ, какъ сочинять намъ надо картину, романъ, драму, и поэму, и оперу — по-русски, — тотъ пусть только перелистуетъ „Зодчій“ за всѣ годы, и тутъ онъ тотчасъ убѣдится. Лучшее и интереснѣйшее, что намъ представляетъ этотъ журналъ—все только русское. Это не палаццы въ флорентинскомъ, римскомъ, французскомъ или иномъ родѣ, не рококо, не ренесансы и не иныя совершенно чуждыя намъ затѣи, которыя всякій разъ выходятъ либо пошлы, либо ординарны, либо ничтожны, потому что онѣ копіи, потому что наши художники ничуть не выросли среди этихъ формъ и ничего не имѣютъ съ ними общаго—а русскія постройки, и русскія изобрѣтенія, и созданія новаго поколѣнія русскихъ архитекторовъ.

Въ „Зодчемъ“ присутствовало, съ 1872 г., со своими работами, множество нашихъ строителей, профессоровъ, академиковъ и иныхъ. Но первое мѣсто между всѣми ими занимаетъ безспорно, по таланту, Гунъ. Онъ истинный primo tenore „Зодчаго“. Нѣмецкаго и вообще иностраннаго у него только и есть, что фамилія. Все остальное въ немъ до того русское, что когда онъ принимается сочинять что-нибудь въ другомъ стилѣ, кромѣ русскаго, у него ровно ничего не выходитъ, или выходитъ что-то до того неважное и незначительное, что сами товарищи не разъ совѣтовали ему бросить французскій стиль Генриха III. Посмотрите, напротивъ, на изданныя въ „Зодчемъ“ (начиная съ 1873 г.) его русскую залу и печь во дворцѣ великаго князя Владиміра Александровича, „Славянскій базаръ“ въ Москвѣ, отдѣлку комнатъ г. Башмакова, проектъ собора въ Тифлисѣ (вмѣстѣ съ г. Шреттеромъ)—навѣрное никто, даже изъ товарищей по „Зодчему“, не посовѣтуетъ ему бросить этотъ стиль, этотъ родъ. Тутъ онъ оригиналенъ, тутъ онъ силенъ и изященъ, тутъ онъ истинно художественъ. Какія красивыя очертанія и подробности, какое неистощимое воображеніе въ изобрѣтеніи и употребленіи русской орнаментистики изъ плетешекъ, вѣточекъ, фантастическихъ драконовъ, что за чудесныя колонки, словно индѣйскія какія-то, что за

[illegible] узорчатыя стѣны (въ „Славянскомъ базарѣ"), что за потолки и шелковыя матеріи, заткавшія русскими рисунками, что за наряды съ шифрами и фантастическими литерами, что за оригинальные шкафы, что за пролетные карцы, всѣ изъ узоровъ, что за кровати русскія, и кіоты, и столы, и кресла, и стулья! Тутъ могучею оригинальностью вѣетъ, и жаль будетъ, если г. Гунъ не достроитъ и не сочинитъ на своемъ вѣку еще много другихъ зданій и бытовыхъ предметовъ жизненной обстановки въ этомъ же родѣ, гдѣ онъ такъ силенъ. Одно, въ чемъ можно упрекнуть г. Гуна это иногда сухость и тощесть массъ и крупныхъ членовъ. Но богатая орнаментистика тотчасъ поспѣшаетъ на помощь, и своею художественностью маскируетъ всѣ недостатки.

Затѣмъ, недурнымъ является проектъ Думы для Москвы, г. Резанова. Къ несчастію, слишкомъ сильно преобладаніе точекъ вертикалокъ и горизонталей, повсюду встрѣчающихся подъ прямымъ угломъ, портитъ живописное впечатлѣніе русскаго стиля, и тѣлесть Думы похожа на громадную клѣтку, въ сущности очень продажную, но отдѣланную изящными деталями.

[illegible] собственно русскаго стиля, играющаго всего [illegible] замѣчательнымъ, но, къ сожалѣнію, далеко не [illegible] роль въ „Зодчемъ", прекрасномъ здѣсь [illegible] сооруженія и сочиненія профессора Гримма [illegible] всегда въ церковномъ родѣ и въ древнемъ [illegible] русскаго стиля, слишкомъ еще [illegible] и [illegible] [illegible] [illegible]

послѣднія, кромѣ рѣдкихъ исключеній, всегда перешибутъ тѣ и фантазіей, и новизной, и разнообразіемъ. Загляните въ лѣтописи: уже и тамъ русскіе прозываются „плотниками“. Оно такъ сохранилось даже и до нашихъ дней. Отъ этого-то превосходно поступлено на послѣдней всемірной выставкѣ, когда тамъ поставили русскій фасадъ не каменный, а деревянный. Здѣсь проявилась вся наша архитектурная своеобразность и оригинальная фантазія (фасадъ выставки, сочиненный г. Ропеттомъ, одинъ изъ лучшихъ рисунковъ въ краскахъ „Мотивовъ“ за 1878 годъ). Конечно, въ изданіи г. Рейнбота вы найдете, отъ времени до времени, также и прекрасныя, изящныя каменныя постройки (напр. домъ нашего посольства съ церковью въ Японіи, г. Ропетта, и нѣкоторыя другія вещи), но въ общемъ, полнѣйшее преобладаніе на сторонѣ построекъ деревянныхъ.

Какую роль г. Гунъ играетъ въ „Зодчемъ“, такую г. Ропеттъ въ „Мотивахъ русской архитектуры“: самую первую. Только г. Ропеттъ еще талантливѣе, еще разнообразнѣе, художественнѣе, онъ одаренъ большею фантазіею. По всѣмъ этимъ качествамъ и по силѣ творчества, онъ истинный родной братъ и продолжатель покойнаго Гартмана: дай Богъ только, чтобы ему удалось избѣгнуть печальной его участи и конца. Значительнѣйшая часть второго года изданія, 1875, наполнена рисунками построекъ и проектовъ самого Гартмана: тутъ вы увидите и его въ высшей степени оригинальныя „Кіевскія ворота“, и прелестный его „Домъ для народныхъ лекцій“ въ Петербургѣ, и „Народный театръ“ въ Москвѣ, и типографію Мамонтова, въ Москвѣ же, съ ея чудными, поразительно-прекрасными входными воротами, и множество прекрасныхъ частей изъ загороднаго дома Мамонтова: всего оригинальнѣе его дверь, вся изъ цвѣтовъ и рѣзныхъ фантастическихъ звѣрей—созданіе, достойное соперничать со всѣмъ фантастическимъ, что только произведено архитектурой древней Скандинавіи и Исландіи. Но тутъ же рядомъ пошли, въ томъ же еще 1875 году, многочисленныя созданія г. Ропетта: домá, дачи, убранства цѣлыхъ комнатъ, цѣлые порталы, двери, окна, громадные карнизы, мебель, утварь, рамы зеркалъ и картинъ, оригинальнѣйшихъ и живописнѣйшихъ переплетовъ оконъ, деревянныхъ разноцвѣтныхъ люстръ — и все это такъ ново, такъ поразительно, такъ оригинально, что нечего и думать „разсказывать“ каждую изъ этихъ вещей. Ихъ слишкомъ много, богатство ихъ слишкомъ велико, разнообразіе и сложность слишкомъ громадны. Но гармонія формъ, общихъ очертаній и затѣмъ каждой отдѣльной части, на каждомъ шагу доказываютъ присутствіе огромнаго таланта. Что же касается орнаментаціи, почерпнутой изъ рисунковъ русскихъ старинныхъ рукописей, изъ уцѣлѣвшихъ остатковъ русскаго вкуса, на дугахъ, телѣгахъ, баркахъ, ставняхъ, солонкахъ, старыхъ русскихъ вышивкахъ, — все это смѣшеніе цвѣтовъ и сиренъ, листьевъ и драконовъ, ягодокъ и вѣточекъ, подизей изъ бусъ и жемчуга—тутъ фантазія г. Ропетта уже совершенно неистощима и поразитъ хоть кого.

У г. Ропетта есть нѣсколько достойныхъ, талантливыхъ товарищей. Выше всѣхъ, на мои глаза, молодой архитекторъ Кузьминъ. Онъ такъ оригиналенъ, такъ талантливъ во всемъ, что сочиняетъ и создаетъ, что иногда его даже не различишь отъ г. Ропетта. У него фантазія и творчество высоко стоятъ. Не говоря о г. Гунѣ, о которомъ мы уже прежде упоминали, но который также иногда появляется въ „Мотивахъ“, вслѣдъ за этимъ идутъ гг. Богомоловъ, Вальбергъ, Никоновъ и другіе. Эта молодежь высоко подняла русское самостоятельное искусство. Многія изъ ихъ созданій стоятъ уже серьезно изучать, и для того есть богатый матеріалъ въ трехъ послѣднихъ годахъ „Мотивовъ русской архитектуры“.

По счастью, нѣкоторыя изъ ихъ сочиненій существуютъ не только на бумагѣ, и въ книгѣ, но и въ натурѣ: нашлось уже нѣсколько русскихъ, которые захотѣли выстроить для себя то, что создано русскими архитекторами, дѣйствительно талантами. Надо надѣяться, примѣръ ихъ не пропадетъ даромъ.

(*„Новое Время“, 22 февр. 1879, № 1072).*

Новая книга объ европейскомъ искусствѣ.

I.

Извѣстный французскій писатель объ искусствѣ Викторъ Шампье выпустилъ недавно въ свѣтъ первый томъ повременнаго изданія, которое навѣрное займетъ видное мѣсто въ числѣ современныхъ книгъ объ искусствѣ. Называется эта книга „Художественный Ежегодникъ“ („L'Année Artistique“) и, какъ показываетъ самое заглавіе, должна появляться всякій годъ по разу. Какая цѣль изданія—то объяснено въ предисловіи: „Пріученный и по вкусу, и по долгу художественнаго обозрѣвателя, говоритъ авторъ, собирать всѣ документы о современномъ искусствѣ, я подумалъ, что будетъ полезно систематически расположить мои замѣтки, такъ чтобы составилось нѣчто въ родѣ репертуара, возобновляющагося каждый годъ. Искусство занимаетъ такое крупное мѣсто въ ряду современныхъ интересовъ, оно играетъ такую значительную роль въ экономической и интеллектуальной жизни народовъ, вліяніе его такъ велико и такъ разнообразно, что можно только удивляться, какимъ образомъ никто до сихъ поръ не подумалъ начать изданіе „Художественнаго Ежегодника“, тогда какъ давно существуетъ на свѣтѣ столько ежегодниковъ литературныхъ, музыкальныхъ, научныхъ, историческихъ, географиче-

неудовлетворительныя распоряженія по части всемірной выставки, наконецъ, за многое другое еще, были такъ сильны, что директоръ этотъ долженъ былъ третьимъ разомъ подать просьбу объ отставкѣ (два раза до того отринутую министромъ народнаго просвѣщенія), и на этотъ разъ само министерство не рѣшилось долѣе удерживать его: лѣтомъ 1878 года маркизъ Шеневьеръ вышелъ изъ управленія и „направленія“ французскихъ изящныхъ искусствъ. На его мѣсто поступилъ скульпторъ Гюльомъ. Его вначалѣ встрѣтили дружныя рукоплесканія и привѣтствія. Всякій новый человѣкъ на этой должности, говоритъ Шампье, встрѣчается у насъ тотчасъ же какъ нѣкій „обновитель“: его объявляютъ Геркулесомъ, который вотъ-вотъ сейчасъ вычиститъ Авгіевы стойла; вокругъ него принимаются пѣть тѣ самые гимны, какими встрѣчали появленіе его предшественниковъ, Но скоро потомъ весь этотъ шумъ мало-помалу затихаетъ, и „обновитель“, принявшійся за борьбу со спеціальными трудностями своего положенія, видитъ, какъ около него потухаютъ энтузіазмы, до самыхъ тѣхъ поръ, пока перемѣна въ министерствѣ или какое-нибудь новое пристрастіе не свергнетъ и его въ свою очередь. Такова краткая и правдивая исторія всѣхъ нашихъ директоровъ изящныхъ искусствъ за послѣдніе годы“. Такъ случилось и съ Гюльомомъ: послѣ первыхъ восторговъ оттого, что онъ новый человѣкъ, и, значитъ, можно было надѣяться, что онъ что-нибудь поправитъ, скоро стали поговаривать, что г. Гюльомъ — ревностный членъ конгрегаціи Sacré Coeur и усердно хлопоталъ о постройкѣ новой церкви на Монмартрѣ, — а эта постройка, какъ извѣстно, была одной изъ многосложныхъ махинацій клерикаловъ, съ совершенно особенною цѣлью іезуитовъ. И тотчасъ противъ Гюльома поднялись въ печати и публикѣ громкіе крики. Новый директоръ—впрочемъ хорошій скульпторъ—постарался поскорѣй заявить и словами, и дѣлами, что онъ не такой клерикалъ, какъ о немъ думаютъ, принялся предлагать нѣкоторыя усовершенствованія, нѣкоторыя облегчительныя мѣры, и общественное мнѣніе оставило его на время въ покоѣ, впрочемъ, давъ ему уже какъ бы предостереженіе, какъ бы предупредивъ его, чтобы онъ держалъ ухо востро.

Изъ числа же высказанныхъ за послѣднее время мнѣній за и противъ по вопросу о „директорѣ искусствъ“ всего болѣе, конечно, отличалось рѣзкостью и рѣшительностью—мнѣніе одного знаменитаго французскаго художника и ученаго архитектора: Віолле ле-Дюка. Когда въ печати рѣчь зашла, въ началѣ 1878 года, о назначеніи его на мѣсто директора изящныхъ искусствъ, Віолле ле-Дюкъ напечаталъ въ „Bien Public“ письмо, гдѣ, между прочимъ, говорилъ: „У меня никогда не было аппетита къ мѣстамъ, и этотъ аппетитъ не пришелъ ко мнѣ и съ годами. Но, сверхъ того, позвольте мнѣ вамъ замѣтить, что во всѣ времена я возставалъ противъ такъ называемой „дирекціи изящныхъ искусствъ“; и — вещь довольно немыслимая — случись такъ, что тотъ или другой министръ предложилъ бы мнѣ эту должность, я бы, можетъ быть, занялъ ее на однѣ сутки, но только въ той надеждѣ, что я докажу г. министру, что всего благоразумнѣе было бы именно уничтожить эту должность“. Такова независимость и неподкупность иныхъ художниковъ во Франціи. Впрочемъ это тотъ самый Віолле ле-Дюкъ, который много разъ въ талантливыхъ и энергическихъ брошюрахъ, и даже въ служебныхъ рапортахъ, писалъ о вредѣ регламентированныхъ художественныхъ школъ; онъ доказывалъ, что подобныя школы возникли въ Европѣ очень поздно,—лишь со времени упадка искусства; онъ писалъ о вредѣ посылки художниковъ за-границу на долгое житье, вмѣсто того, чтобы имъ совершать коротенькое путешествіе; писалъ о вредѣ современныхъ системъ художественнаго механическаго и казеннаго воспитанія и т. д. Но за то этотъ Віолле ле-Дюкъ тоже и тотъ самый человѣкъ, который своими сочиненіями (такими какъ „Dictionnaire d'architecture“ или „Entretiens sur l'architecture“) внесъ въ Европу новый взглядъ на искусство и показалъ, какъ надо изучать старыхъ мастеровъ, не по-академически, и не для копированія, и не для рабскаго послушанія, а для того, чтобы все нужное и важное понять и сдѣлаться однажды самостоятельнымъ нынѣшнимъ мастеромъ.

Дѣйствуя въ томъ же духѣ, Викторъ Шампье говоритъ въ одномъ мѣстѣ своей книги: „Нынѣче слишкомъ многіе презираютъ, игнорируютъ все, что не идетъ непосредственно и прямо въ прокъ для предполагаемой ограниченной цѣли: воображаютъ, что для того, чтобы быть живописцемъ, довольно умѣть копировать формы и краски; чтобы быть чеканщикомъ, довольно умѣть владѣть рѣзцомъ, и т. д. Этимъ способомъ нельзя укрѣпить свою мысль, ни разогрѣть свою чувствительность, ни возбудить свои творческія способности. Люди овладѣваютъ при этомъ лишь безличными формами, жертвуютъ искусствомъ въ пользу способа производства, душатъ свою собственную оригинальность. Выученная фраза убиваетъ мысль“.

Трудно было бы во Франціи не жаловаться и не желать крупныхъ перемѣнъ по части искусства, когда тамъ существуетъ до сихъ поръ по этой части столько разнообразныхъ цѣпей и колодокъ, столько старинныхъ предразсудковъ и ни на что негодныхъ привычекъ. „Во Франціи нынѣче не презираютъ, говоритъ Шампье, „государственной религіи“, но за то—увы! —признаютъ „государственное искусство“. Сообразно съ этимъ, директоры художествъ постоянно жалуются на упадокъ великаго и высокаго искусства и воображаютъ, что помогутъ ему народиться, убѣждая то одного, то другого министра выхлопотать столько-то сотенъ тысячъ на расписываніе фресками (натурально въ высокомъ родѣ) множества церквей и соборовъ, на вылѣпливаніе (въ томъ же стилѣ) безконечныхъ статуй и барельефовъ. Но отъ этого дѣло еще никогда ничего не выигрывало, и крупныя сотни тысячъ, даже милліоны, исчезали какъ дымъ, оставляя вмѣсто себя очень некрупные плоды фантазіи и умѣлости тѣхъ художниковъ, что успѣли пролѣзть къ заказчикамъ и выхлопотать себѣ лакомый кусочекъ. И въ самомъ дѣлѣ, чего ожидать отъ созданій, предпринятыхъ не по глубокому убѣжденію, не по энтузіазму,

не по безконечной преданности сюжету и мысли, а только по совершенно случайному, постороннему и равнодушному наталкиванію?" Отъ этого-то потомъ и оказывается, что ровно ничего не стоятъ, да вдобавокъ никому и не нужны, разныя мифологическія розовыя богини, въ цвѣтахъ и летающихъ драпировкахъ, какія, напримѣръ, украшаютъ потолокъ „Павильона Флоры" въ Тюльери, или всякіе средневѣковые короли Людовики съ ханжескими супругами и сверхъ-естественными чудесами, какими, напримѣръ, украшены стѣны церкви Пантеона".

Насколько въ тысячу разъ былъ болѣе нынѣшнимъ человѣкомъ Курбе, когда онъ говорилъ извѣстному критику Сентъ-Беву, что напрасно, дескать, нынѣче воображаютъ, будто прошло время великой живописи, съ широкими задачами. „У этого могучаго и солиднаго живописца, писалъ С.-Бевъ, вдобавокъ къ его таланту, есть идеи, и одна изъ нихъ —великая идея; это именно дать начало монументальной живописи, которая была бы въ ладу съ нынѣшнимъ, новымъ обществомъ". Курбе думалъ, что было бы отлично сдѣлать изъ станцій желѣзныхъ дорогъ для живописи то, чѣмъ были въ прежнія времена для нея католическія средневѣковыя церкви: онъ желалъ, чтобы эти громадныя стѣны покрылись тысячами соотвѣтствующихъ сюжетовъ, видами тѣхъ великихъ мѣстностей, которыя путешественникъ долженъ скоро передъ собою увидѣть, портретами великихъ людей, чья личность связана съ городами, лежащими по пути; сюжетами живописными, интеллектуальными, промышленными, металлургическими и т. д. „Вся французская пресса, замѣчаетъ Шампье, повторила, со словъ С.-Бева, оригинальную мысль Курбе на своихъ страницахъ. А между тѣмъ, пока этого еще не приводятъ въ исполненіе, продолжается прежняя рутина и прежнія ассигновки на высокіе сюжеты, на прежніе заказы".

Чтобы показать, какіе смѣшные привычки и предразсудки до сихъ поръ царствуютъ, по части искусства, даже въ такихъ странахъ, какъ Франція, любопытно будетъ привести одинъ фактъ изъ исторіи присужденія медалей въ прошломъ году молодымъ воспитанникамъ парижской художественной школы (то, что у насъ Академія). Скульпторамъ былъ заданъ сюжетъ на конкурсъ: „Послѣднія минуты Катона утическаго". Сюжетъ, какъ видите, классическій: кажется, еще нѣтъ теперь на свѣтѣ такой академіи или школы, которая могла бы безъ нихъ обходиться. Но что-же! И такой сюжетъ можетъ при случаѣ быть хорошъ. На нынѣшній разъ такъ оно именно и было. Сюжетъ требовалъ, чтобы представленъ былъ Катонъ, который, отчаявшись въ спасеніи республики, рѣшился покончить самоубійствомъ. Онъ пробуетъ остріе меча и, убѣдившись, что онъ достаточно отточенъ, восклицаетъ: „Вотъ теперь я самъ себѣ господинъ!" И послѣ того онъ положилъ мечъ подлѣ себя и сталъ продолжать чтеніе Платонова „Федона" о безсмертіи души. Пускай этотъ сюжетъ классическій, значитъ для нынѣшнихъ людей очень далекій и чуждый; все-таки онъ и нынче заключаетъ великій интересъ и поученіе, особливо въ нынѣшней Франціи: лучше, дескать, покрѣпче держаться своего символа вѣры, однажды обдуманнаго и принятаго, лучше погибнуть такъ или иначе, чѣмъ при каждой неудачѣ тотчасъ, самымъ подлымъ манеромъ, перебѣгать на сторону какого-нибудь одолѣвшаго по нечаянности жалкаго Буффе или Брольи, — да, и во Франціи такіе уроки твердости и устойчивости куда какъ нужны! Вотъ молодые французскіе скульпторы и работали на эту полезную тему. Оказался между ними естественно одинъ такой, который былъ лучше всѣхъ, потому что у него былъ талантъ замѣчательный. И что же? Оказалось, что именно этому-то молодому человѣку не дали премію. Почему? Можетъ быть, судьи не нашли его произведеніе хорошимъ? Нѣтъ, они единогласно говорили, что это лучшая изъ скульптуръ класснаго конкурса. Можетъ быть, судьи имѣли что-нибудь противъ этого юноши, Лабатю? Нѣтъ, нисколько. Можетъ быть, они полагали, что у него нѣтъ таланта, знанія, или, наконецъ, онъ не прослушалъ всего курса? Ничуть не бывало, все у него было въ порядкѣ—и талантъ, и классъ, и курсъ. Но что же такое случилось, и что оказалось бревномъ поперекъ дороги? А то единственно, что онъ взялъ да и перемѣнилъ немного позу руки своего героя, противъ того, какъ онъ ее наѣтилъ на первоначальномъ проектѣ, когда ихъ всѣхъ разсадили по отдѣльнымъ кабинетамъ, и каждый изъ конкурентовъ долженъ былъ въ нѣсколько часовъ сдѣлать свой эскизъ. Нужды нѣтъ, что теперь академическіе судьи и сами находили, что такъ лучше, какъ перемѣнилъ г. Лабатю; нужды нѣтъ, что они вполнѣ признавали его способнымъ придумать собственной головой и талантомъ эту перемѣну руки, безъ чужого подсказыванья, ничто не брало: дѣлай да и только, какъ было у тебя намѣчено прежде. „Знать ничего не хотимъ!"— „Но мнѣ теперь непріятенъ и противенъ прежній мотивъ, я его передумалъ, я отъ него отступился..." —„Нужды нѣтъ, дѣлай".—„Но мнѣ просто тошно продолжать то, что мнѣ не нравится, у меня рука на поднимается..."—„Нужды нѣтъ, дѣлай". Но Лабатю не сдѣлалъ, не послушался. „О, тогда поди, любезный, вонъ! И никакой медали тебѣ не будетъ. Лучше дать ее тому, у кого таланта во сто разъ меньше, а головы, можетъ быть, и вовсе нѣтъ, но только бы порядки были соблюдены. Pereat mundus, fiat justitia (по-русски: „къ чорту весь міръ, только бы чепуха процвѣтала!"). И послѣ всего подобнаго, французамъ не жаловаться, и не спорить, и не протестовать?

Еще другой камень преткновенія въ художественномъ мірѣ современной Франціи—это вопросъ о жюри, о судьяхъ, опредѣляющихъ художественное значеніе произведеній, представляемыхъ на каждую выставку, допускающихъ туда или недопускающихъ картину, статую, а потомъ имѣющихъ власть присудить, или нѣтъ, награду. Было время, когда такими судьями были исключительно члены королевской академіи паукъ. Но это время давнишнее, XVIII вѣкъ. „Эти господа,—говоритъ Шампье,—были снисходительны только къ самимъ себѣ и своимъ товарищамъ". Въ наше время дѣло измѣнилось въ своихъ основаніяхъ

и подвергалось многимъ колебаніямъ. Въ 1849, 1850, 1851 годахъ, а также въ 1870 (т.-е. во время существованія республики во Франціи) было положено, что имѣетъ право выбирать присяжныхъ судей всякій художникъ, который представилъ что бы то ни было на выставку. Были потомъ въ дѣйствіи еще разныя другія системы. Въ силу одной, жюри состояло на половину изъ членовъ, избранныхъ всеобщимъ голосованіемъ, какъ было выше сказано, и на половину изъ членовъ, назначенныхъ администраціей. Другая система даетъ право присужденія разнымъ отдѣленіямъ академіи изящныхъ искусствъ (тутъ соединены съ пластическими и начертательными искусствами также и музыка, и театръ, и многое другое еще), на манеръ жюри прошлаго столѣтія. Третья система даетъ художникамъ, получившимъ награды, право назначать три четверти членовъ жюри и предоставляетъ администраціи изящныхъ искусствъ право назначать четвертую четверть жюри. Эта послѣдняя система и теперь въ дѣйствіи, по предложенію маркиза Шеневьера. Онъ хотѣлъ было еще въ 1874 году устроить для Франціи какую-то „Національную академію французскихъ художниковъ“, которая состояла бы изъ всѣхъ художниковъ, причисленныхъ (въ видѣ награды имъ) къ числу членовъ Института, либо получившихъ орденъ Почетнаго Легіона, или медаль, и эти-то „наградные чиновники“ по части художества должны были, по его мысли, завѣдывать выставками, допускать или не допускать туда произведенія, а потомъ присуждать имъ въ свою очередь награды, при помощи жюри, выбраннаго изъ среды всѣхъ выставлявшихъ художниковъ. Этотъ проектъ не состоялся, и вмѣсто него въ ходу нынче та система жюри, которую придумалъ онъ же, Шеневьеръ, и которую мы привели выше. Но никто не доволенъ, и всѣ художественныя партіи во Франціи возстаютъ противъ затѣй маркиза. Шампье говоритъ, что и въ 1878 году, споры изъ-за жюри, какъ о вопросѣ самомъ существенномъ для французскихъ художниковъ, велись съ величайшимъ жаромъ. Одни требовали полной неограниченной свободы при допущеніи произведеній на выставки, безъ всякаго процѣживанія и отсѣванія: они говорили, что иначе демократическій принципъ будетъ совершенно нарушенъ (особенно энергично отстаивалъ это художественный критикъ Каставьяри, въ газетѣ „Siècle“); другіе требовали именно процѣживанія и отбрасыванія, боясь огромной массы посредственныхъ и плохихъ вещей. Этого требовалъ умѣренный консерваторъ Шарль Кленанъ въ „Journal des Débats“, прибавляя, что положеніе между художниками и членами жюри стало теперь такъ натянуто во Франціи, что наконецъ надо предпринять что нибудь окончательное. Это натянутое положеніе и повело къ тому, что министръ народнаго просвѣщенія Барду придумалъ и провелъ въ дѣло какую-то систему ежегодныхъ и трехгодичныхъ художественныхъ выставокъ, гдѣ на первыя допускались бы почти всѣ произведенія, какія будутъ представлены любыми художниками, а на послѣднія—избранныя; и то, и другое—по выбору жюри. Что-то хитро и затѣйливо, но въ концѣ-концовъ все-таки ничего нѣтъ существенно полезнаго, и все-таки вопросъ не разрѣшается, и все-таки всѣ недовольны! Ясно, что новая выдумка министра Барду не привьется и не удержится, и что это только—еще новая задержка, слабая и ненужная, но уже очевидно одна изъ послѣднихъ въ своемъ родѣ по пути къ единственному разумному и все-разрѣшающему рѣшенію, что дескать не нужно ни жюри никакихъ, ни наградъ, и тогда всѣ французскіе художники сдѣлаются разомъ и спокойны, и довольны. И въ самомъ дѣлѣ: если никакой глупой, бездарной или ничего не значущей книгѣ никто не мѣшаетъ печататься и появляться въ свѣтъ, если никто не мѣшаетъ глупой и бездарной пьесѣ представляться на театрѣ, если никто не препятствуетъ ничтожнѣйшему музыкальному сочиненію исполняться въ концертѣ, отчего же надо запрещать глупымъ и бездарнымъ картинамъ и статуямъ являться на выставки въ такомъ количествѣ, какъ имъ заблагоразсудится? И опять-таки, если никакихъ нѣтъ ежегодныхъ наградъ ни романамъ, ни драмамъ, ни повѣстямъ, ни комедіямъ, то отчего же вдругъ онѣ нужны картинамъ и статуямъ?

Это все только пустыя старинныя покровительственныя затѣи, которымъ однажды, рано или поздно, придетъ конецъ. Въ Парижѣ, можетъ быть ранѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было.

Если много происходило въ прошломъ году споровъ и нападокъ по части изящныхъ искусствъ во Франціи, то не мало ихъ тоже было и въ другихъ странахъ. Возьмемъ напримѣръ Германію. Тамъ есть свои крупные недочеты и недодѣлки, и знаменитый историкъ Моизенъ держалъ въ ландтагѣ большую рѣчь о томъ, какъ неладно устроена художественная администрація музеевъ въ Германіи: до какой степени она запутана, сложна, обремененна формалистикой и милліономъ инстанцій, связывающихъ понапрасну руки тѣмъ, кому бы надо дѣйствовать. „Подумайте только, говорилъ Моизенъ: вѣдь каждая изъ этихъ инстанцій способна надѣлать множество промаховъ, потому что имѣетъ право произнести то тамъ, то здѣсь свое veto. Уничтожьте же, господа, всѣхъ этихъ ненужныхъ посредниковъ, всѣ эти техническіе комитеты, всѣ эти генеральныя дирекціи,—и только тогда мы придемъ къ тѣмъ результатамъ, которые намъ всѣмъ желательны!“

II.

Большое мѣсто въ „Художественномъ ежегодникѣ“ Шампье занимаетъ собраніе свѣдѣній о новыхъ пріобрѣтеніяхъ европейскихъ музеевъ и всяческихъ коллекцій. Эти учрежденія всенародной пользы получаютъ въ наше время все большее и большее значеніе не только для художниковъ, но и для публики. Поэтому ничто не можетъ быть утѣшительнѣе несомнѣнныхъ доказательствъ тѣхъ усилій, какія дѣлаются повсюду въ Европѣ, для того чтобы расширить и усилить средства, дающія массѣ народной совершенствовать свой вкусъ и возвышать свой художественный уровень. Если общественные музеи полны

опять такой день такой полной посетителей. Такой давки никогда не бывало это говорят официальные статистическія цифры. Но было без сомнѣнія еще одно такое давка и наше достойную и внимательную и художественной любознательности. Къ тому только и собрались надо сказать что не только изъ столицы, и большихъ городахъ но повсюду в провинціяхъ новыя поколѣнія къ настоящую минуту развились и растутъ они и разныхъ классовъ, и группъ, сословій, школъ и направленій, отсталыхъ и передовыхъ, консервативныхъ стремленій. къ тому же развитію тебя сильнымъ, новые общественные вопросы и вопросы что можно более попавшіе, новые богатства и богачи стали здѣсь во всей своей силѣ после убѣжища также и изъ Англіи, и съ Германіи. Но перечислять все тогда относящееся и сложно не имѣю здѣсь возможности. Интересно и очень противно стать заглянуть къ залу Шанье.

Первый взглядъ къ художественнымъ выставкамъ, возникающій къ этой залѣ еще больше чѣмъ гдѣ-либо, что собственно бросается здѣсь въ глаза, это выраженное повсюду, можно сказать, всѣми рѣшительно критиками и писателями недовольство. И прогрессисты, и консерваторы всѣ жалуются, всѣ недовольны, каждый на свой ладъ, каждый по своей особенной причинѣ. Неужели это худо, неужели это доказываетъ паденіе искусства, или по крайней мѣрѣ нежеланное его положеніе къ настоящую минуту? Нѣтъ. По моему, это знакъ добрый, и уваженія искусства тутъ нѣтъ ни за волосъ.

Не искусство пошло назадъ, а требованія потребителей искусства, т.-е. публики, стали строже. А въ этомъ худого еще нѣтъ. Напротивъ.

Вообще недовольство доказываетъ только, что художественное дѣло не стоитъ на мѣстѣ и не замерло, а подвергается значительнымъ измѣненіямъ. Консерваторы жалуются, зачѣмъ искусство болѣе не прежнее, зачѣмъ оно слѣпо и рабски не повторяетъ того, что было въ добрые старые время, зачѣмъ оно пробуетъ и напрягаетъ что-то новое; прогрессисты жалуются, зачѣмъ искусство не удовлетворяетъ уже и теперь, сейчасъ, тому, что должно быть и будетъ. Однимъ кажется, что искусство даетъ слишкомъ много, болѣе чѣмъ надо, другимъ, что оно даетъ слишкомъ мало. Такія жалобы хороши, съ ними еще можно жить. Чѣмъ болѣе жалуются отсталые, что ихъ опережаютъ, тѣмъ болѣе жалуются передовые, что не на всѣхъ еще парахъ дѣло идетъ, тѣмъ лучше. Скоро, значитъ, и тѣ, и другіе будутъ довольны. первыхъ остановитъ до того назади, что имъ и жаловаться-то будетъ поздно и смѣшно, для вторыхъ поступитъ время по всѣ шаги идти.

Но всего утѣшительнѣе то, что въ жалобахъ обѣихъ сторонъ ясно высказывается одинъ важный результатъ общій художественный уровень значительно поднялся и уровень лучшихъ художниковъ, и уровень принимающей публики.

Что касается первыхъ, то между ними теперь вовсе почти нѣтъ очень большихъ талантовъ. Два, три истинно крупныхъ художника на цѣлую Европу, развѣ это достаточно. развѣ это то. что можно было бы ожидать въ нынѣшнее время за тѣло милліоновъ людей, оставляющихъ европейскую часть. За то уровень общаго мастерства и техники поднялся очень высоко, и съ каждымъ днемъ долженъ подниматься. То знаніе средствъ художества, которое принадлежало, бывало, одинъ выпивъ, геніальнымъ художникамъ, словно какимъ-нибудь шестократамъ, выдѣлявшимся изъ толпы,—то теперь лежитъ въ рукахъ у каждаго. Зоркій глазъ достигать впечатлѣній и эффектовъ, прежде почти вовсе неизвѣстныхъ массѣ художниковъ. Будущій передовой человѣкъ искусства найдетъ готовый богатый средствъ, съ которыми ничто не можетъ сравниться.

Съ другой стороны и публика выросла. У ней есть нынѣ гораздо лучшее и тоньше понимание. Выросли требованія у массы. Тѣмъ бывали всѣ прежде довольны, тѣмъ безъ малѣйшей заботы восхищались и любовались, то уже теперь болѣе не удовлетворяетъ. „Какъ это пусто и ничтожно!“, говорятъ нынѣшніе люди, даже зауряднные, глядя на художественныя произведенія этого разряда“. Да вѣдь тутъ ровно ничего нѣтъ, да вѣдь это не что иное какъ художественныя пустяки, игра красками, глиной и краснорѣчіемъ!“ И вотъ этотъ-то поднявшійся уровень требованій и пониманія—одинъ изъ драгоцѣннѣйшихъ фактовъ настоящаго времени. Гдѣ онъ существуетъ уже давно, тамъ навѣрное можно ожидать въ близкомъ будущемъ великаго и сильнаго развитія искусства.

Однако послушаемъ нашего Шанье то новую парижской и другихъ европейскихъ выставокъ прошлаго года. „Вотъ, говоритъ онъ, обращаясь къ парижской годичной выставкѣ: — вотъ передъ нами 4.954 художественныхъ произведенія. и число ихъ всякій годъ увеличивается. Но какая главная идея высказывается въ этой громадной массѣ созданій. какая забота, какое страданіе. какое чувство? Вѣдь этого доискивается критика. Въ XVIII вѣкѣ художество получало внушенія свои отъ сладострастія. Школа первой французской революціи проявляла суровый стоицизмъ. При Наполеонѣ I живопись всѣхъ и въ миѳологію, но каждый герой получалъ позу и натянутость солдата, потому что военный духъ. царствовавшій повсюду, билъ черезъ край и на палитрѣ у живописца. Но въ 1878 г. какой можно замѣтить характеръ въ нашей живописной школѣ? Выказали ли наши художники какое нибудь главное убѣжденіе, какое нибудь спеціальное стремленіе? Если будущія времена потребуютъ къ отвѣту нашу современную литературу, они найдутъ здѣсь слѣды нашего философскаго сомнѣнія; они найдутъ здѣсь любовь къ точнымъ вещамъ, дѣятельность, пожирающую наше время. Но если они взглянутъ на созданія нашихъ живописцевъ, увидятъ ли они тамъ выраженіе нашихъ мыслей, нашихъ современныхъ страстей? Не скажетъ ли тогда себѣ всякій: „Какъ, эти люди видѣли войну внѣшнюю и междоусобную; они видѣли горячую современность—и все-таки разсказывали однѣ только нескончаемыя легенды древней исторіи? Неужели они вовсе не думали? Неужели они не страдали?“ И дѣй-

ствительно, что̀ удивляетъ, что̀ опечаливаетъ критику, когда она принимается близко изучать годичную парижскую выставку 1878 года,—это низменность, все болѣе и болѣе увеличивающаяся въ послѣдніе годы, исторической живописи сравнительно съ пейзажемъ и портретомъ. Писатели, обозрѣвавшіе выставку 1878 г., почти всѣ засвидѣтельствовали въ двадцатый разъ это паденіе, приписывая его разнымъ причинамъ, смотря по своему расположенію духа, или по своей точкѣ зрѣнія. Есть ли это плодъ академическаго воспитанія, которое, по словамъ Эжена Верона (въ журналѣ „Art“ 29-го сентября), „дрессируетъ художниковъ къ тому, чтобы они даже не подозрѣвали какую бы то ни было связь съ мыслью и личнымъ впечатлѣніемъ“, а потомъ пріучаетъ этихъ художниковъ „браться по преимуществу за такіе сюжеты, которые имъ ровно ничего не говорятъ, да и не могутъ ничего сказать?“ Или же тутъ виноватъ недостатокъ ширины мысли? Или презрѣніе нашей эпохи ко всякому лиризму? Или отсутствіе силы, нужной для того, чтобы сосредоточиться? Таковы вопросы, приходящіе на мысль всѣмъ серьезнымъ умамъ, которые не заботятся только о томъ, чтобы указывать въ картинѣ пальцемъ на неправильности рисунка, словно будто бы дѣло идетъ о классическомъ упражненіи, а не о томъ, чтобы судить о произведеніяхъ искусства въ ихъ разныхъ отношеніяхъ, т.-е въ ихъ согласіи или несогласіи съ нравами, стремленіями и теченіями мысли настоящаго времени. Съ этой точки зрѣнія наша парижская выставка оставляла довольно печальное впечатлѣніе, „то впечатлѣніе, какое долженъ ощущать всякій мыслящій человѣкъ, глядя на легкомысленную растрату силъ, медленно накопленныхъ, глядя на расточительное разсѣваніе усилій, испробованныхъ на удачу, безъ направленія, безъ цѣли, условленныхъ однимъ капризомъ, минутною фантазіею, безъ другой двигающей силы, кромѣ очень мало возвышенной претензіи нравиться и забавлять“ (статья Шено въ „Revue de France“ 15-го іюня). Кромѣ рѣдкихъ исключеній, историческая живопись выразилась на парижской выставкѣ 1878 г. всего только въ видѣ кое-какихъ анекдотовъ, слишкомъ торжественно разсказанныхъ, археологическихъ реставрацій, ловко и мастерски выполненныхъ, но холодныхъ, наконецъ въ видѣ миѳологіи, какъ презрительно выражался покойный критикъ Бюрже, которыя всѣ вышли словно изъ одной фабрики,—до того всѣ онѣ буквально внушены заказнымъ идеаломъ, вбиваемымъ въ голову нашею школою изящныхъ искусствъ“.

Не надо думать, что одни французскіе критики такъ думаютъ. Нѣтъ, духъ вѣка коснулся и нѣмецкихъ художественныхъ критиковъ, не всегда участвующихъ въ новомъ починѣ мысли, и иной разъ слишкомъ охотно и слишкомъ долго держащихся старинныхъ мнѣній, закрѣпленныхъ временемъ и привычкой. Вотъ что говорилъ по поводу берлинской прошлогодней выставки одинъ изъ лучшихъ нѣмецкихъ критиковъ, вовсе неизвѣстный нашему Шампье и его книгѣ: „Когда станешь, говоритъ онъ,—просматривать жаировыя картины этой выставки,—а это работа, требующая не малаго терпѣнія,—всего болѣе бросается въ глаза то, что наши живописцы совершенно игнорируютъ самыя значительныя событія современности, перевороты и измѣненія въ общественной жизни, составляющіе болѣе или менѣе драгоцѣнную добычу ближайшаго прошлаго. Изъ году въ годъ являются сюжетами картинъ давнымъ-давно позабытые историческіе анекдоты, пошлѣйшія плоскости, и все это съ одной и той же завидною беззаботностью, причемъ ни одинъ изъ всѣхъ этихъ господъ и не подозрѣваетъ, что происходитъ у насъ нѣчто, называемое *красками*“, и т. д. („Zeitschrift für bildende Kunst, Beiblatt“, 8-го ноября). Напиши у насъ кто нибудь что-то подобное, какъ тотчасъ же завопили бы и заскрежетали бы зубами наши Катковы и вся ихъ близкая и далекая школа. „Самооплеваніе! Тенденція! Идейничанье въ искусствѣ! Лжелиберальничанье!“, твердили бы эти премудрые на всѣ лады. Но иначе думаютъ люди въ Европѣ, и оттого-то понемногу трогаются впередъ.

Однакоже и тамъ тоже есть довольно своихъ ретроградовъ, неохотно уступающихъ старыя свои позиціи. Оттого-то такъ много остается тоже и на Западѣ, до сихъ поръ, въ дѣлѣ искусства, сора и крапивы—всей этой милой лже-историчности и деревяннѣйшей лже-классичности, на которую жалуются нынѣшніе здоровые и свѣжіе умы. Напримѣръ, хотя бы на парижской годичной выставкѣ 1878 года, что могло быть несноснѣе, какъ „Апоѳеоза Тьера“, громадная машина въ нѣсколько саженъ? Чего только тутъ не было собрано вокругъ маленькаго тѣльца бѣднаго старичка, съ острымъ клювомъ и физіономіей совы, распростертаго въ профиль на парадномъ ложѣ. Была тутъ и аллегорическая фигура генія, помахивающаго золотыми крыльями надъ смертнымъ одромъ; была тутъ и Франція въ траурныхъ драпировкахъ; была и Слава, было тутъ мало ли что еще! И что же, иноріе французскіе критики все-таки расхваливали картину за парадность и за эффектъ, точно будто въ этомъ должно все дѣло въ искусствѣ состоять. А еще авторъ картины, Виберъ, въ самомъ дѣлѣ хорошій, художникъ и способенъ былъ бы произвести что-то дѣйствительно замѣчательное, особливо по поводу человѣка, которому отечество много обязано. И какъ просто! Стоило только выбросить за бортъ всѣ аллегоріи, всѣ ходульныя академическія затѣи. „Не вынесу я, писалъ одинъ изъ здравомыслящихъ критиковъ, Кастаньяри (въ „Siècle“): —эту Славу, этого большого болвана, голаго и растрепаннаго, котораго нынѣшняя наука не позволяетъ намъ даже и постигать, такъ какъ теперь давно хорошо извѣстно, что крыло и рука одно и тоже“. Другой критикъ, Лафенестръ, писалъ (въ „Moniteрѣ“), что „нельзя такъ равнодушно обоготворять современниковъ, съ которыми всѣ только-что разстались“.

Что мудренаго, если такія вещи творятъ кистью и рѣзцомъ художники, часто мало развитые, еще мало о чемъ думавшіе, да никогда и не имѣвшіе на то достаточно времени,—что мудренаго, если у нихъ приходится наталкиваться до сихъ поръ на вещи

безразсудныя и отсталыя, коль скоро мыслятъ точь въ точь на тотъ же ладъ даже люди, по общему признанію высоко стоящіе по своему широкому интеллектуальному развитію. Вотъ для примѣра прочтите хотя слѣдующія строки: „Наше искусство есть только попытка, уже напередъ осужденная на низшее мѣсто, осужденная на то, чтобы повторить въ мірѣ безобразномъ и буржуазномъ тотъ молодой, благородный и изящный міръ, что создала однажды Греція подъ напоромъ луча божественной граціи". Вы подумаете: „Какой это риторъ, какой это старинный школяръ и педантъ воспѣваетъ здѣсь гимны мертвой старинѣ, въ ущербъ и посрамленіе нынѣшней бьющей и кипящей жизни? Кто это такой?!" Оказывается, что этотъ риторъ, этотъ герольдъ всего скончавшагося, этотъ слѣпецъ современности—великій Ревнъ! (См. „Revue des deux mondes". Avril, 1865). Прошло 14 лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ эти строки имъ написаны, но онъ и одной іоты не измѣнилъ съ тѣхъ поръ, въ своемъ образѣ мыслей, онъ продолжаетъ то же самое писать и говорить и до сихъ поръ въ своихъ повсюду распространенныхъ сочиненіяхъ, а съ нимъ вмѣстѣ провозглашаетъ то же самое цѣлая толпа ученыхъ, литераторовъ, знатоковъ и писателей, признанныхъ великими и высокими интеллигенціями. По счастью есть имъ въ отпоръ и другая толпа, которая еще многочисленнѣе, и въ то же время владѣетъ и истинной свѣтлостью ума и пониманія.

Однако пойдемъ дальше съ Шампье.

„Изъ портрета, пишетъ французскій критикъ Бюрти („République Francaise", 21-го іюня),—только изъ портрета произойдетъ возрожденіе нашей художественной школы, усталой и наштукатуренной". Эта мысль еще болѣе будетъ справедлива, когда подъ „портретомъ" разумѣть не только портретъ съ человѣка, но и портретъ съ природы—ландшафтъ. Въ самомъ дѣлѣ, во всѣ времена и у всѣхъ народовъ, обращеніе къ живой природѣ всегда дѣйствовало возвышающимъ, укрѣпляющимъ и отрезвляющимъ образомъ. Посмотрите хотя бы даже на такія времена и интеллигентной золотухи, и нравственной низменности, какъ при римскихъ Неронахъ и Каллигулахъ, при испанскихъ Филиппахъ и Альбахъ, или при французскихъ Людовикахъ и Наполеонахъ: лучшее, совершеннѣйшее, что вы тутъ найдете по части искусствъ у самыхъ преданныхъ изъ преданныхъ холоповъ безумнаго своеволія,—это все-таки портреты. Это вѣчно такъ, и нельзя сомнѣваться въ томъ, что и наша эпоха, если бы она нуждалась въ подкрѣпленіи и возрожденіи, нашла бы его въ пламенномъ обращеніи къ живой природѣ, не прошедшей черезъ корсетъ и академію. Современная французская школа, какъ и большинство остальныхъ важнѣйшихъ школъ европейскихъ, представляетъ массы портретовъ и ландшафтовъ, выполненныхъ съ совершенствомъ и талантливостью, все болѣе и болѣе увеличивающимися. Но нечего кажется намъ задумываться о превращеніи ихъ въ лекарство, когда и болѣзни-то никакой покуда нѣтъ. Рано еще пугаться. Бросимъ лучше страхи, и взглянемъ, какъ много среди цѣлыхъ горъ глупости, мелочности, бездарности,—какъ много тутъ есть тоже и созданій не только даровитыхъ и мастерскихъ, но съ задачами современными, значитъ заключающихъ всѣ элементы силы и вліянія. Довольно напомнить военныя сцены Невиля, Детайя, Дюпре, Бернъ-Бельжура, которые на сто верстъ уже ушли отъ прежней формалистики и бездушія Орасовъ Верне и прежней школы, которые пишутъ истинныя сцены народныя и общественныя, съ безконечной поэзіей, правдой талантомъ и—главное—съ глубоко потрясеннымъ сердцемъ. Уже и эти военныя сцены, въ прежнія времена совершенно немыслимыя и неподозрѣваемыя, составляютъ великое торжество новой французской школы. А потомъ, какая масса сценъ изъ жизни парижской и провинціальной, городской и сельской, дворянской и буржуазной, изъ классовъ образованныхъ и изъ классовъ, вовсе еще нетронутыхъ цивилизаціей!

Многіе во Франціи не сознаютъ еще важности этихъ картинъ и картинокъ, хотя уже оторвались отъ разныхъ мышленій о необходимости „высокаго искусства". Такъ напр., одинъ изъ лучшихъ французскихъ художниковъ, Фромантенъ, въ книгѣ своей „Les maitres d'autrefois", коритъ современныхъ французовъ, зачѣмъ они не пишутъ своихъ картинъ столь же безпретензіозно, какъ старые голландцы. „Жанровая живопись во Франціи, разсказываетъ онъ, вѣчно занималась изобрѣтеніемъ сценъ, заглядывала въ исторію, иллюстрировала литераторовъ, живописцевъ прошлыхъ эпохъ, немножко тоже зацѣпляла и современность, очень мало касалась нынѣшней Франціи, и очень много—курьезности иностранныхъ нравовъ и странъ. Было ли что-нибудь подобное въ Голландіи? Самыя превосходныя созданія прячутся здѣсь подъ заглавіями, въ высшей степени незначительными: „Подарокъ охотника", „Охорашивающаяся корова", „Отдыхъ у овина", „Ночной рундъ" и т. д. Какое выходитъ заключеніе? Франція выказала много изобрѣтательнаго таланта и мало истинно живописныхъ способностей. Голландія ничего не изобрѣтала, но за то она великолѣпно писала кистью. А это большая разница". Что мы видимъ въ этихъ словахъ? Конечно одно только то, что можно быть прекраснымъ художникомъ и плохимъ мыслителемъ. Въ сущности ничего нѣтъ новаго въ приговорѣ Фромантена, на видъ будто бы стоящаго гораздо выше обыкновенныхъ академиковъ. Задачи у него на видъ какъ будто уже другія,—нѣтъ ангеловъ и классическихъ драпировокъ. Но образъ мыслей тотъ же: „Подайте мнѣ технику, и я больше ни о чемъ знать не хочу!" По счастью, не всѣ художники во Франціи поютъ въ унисонъ съ Фромантеномъ. Многіе идутъ вѣрнымъ и твердымъ шагомъ по той дорогѣ, какую имъ намѣчаетъ собственное чувство и нынѣшняя потребность, не смущаясь не только враждебными криками лже-классиковъ и академистовъ, но даже и сарказмами лже-реалистовъ. Такихъ въ Парижѣ много, и число ихъ все возрастаетъ. Въ книгѣ Шампье подробно разсмотрѣны всѣ главные между ними, появившіеся на выставкѣ 1878 года.

Здѣсь также приведены отзывы иностранной кри-

тики о главнѣйшихъ подобныхъ же явленіяхъ на выставкахъ лондонской, мадридской, брюссельской и другихъ. Но такъ какъ каждому французу всегда мало извѣстно, что̀ дѣлается въ Германіи и Россіи, особенно по части искусства, то здѣсь налицо довольно мало свѣдѣній о замѣчательныхъ художественныхъ явленіяхъ этихъ странъ, внѣ всемірной выставки прошлаго года. А между тѣмъ здѣсь представлялось не мало интереснаго. Напримѣръ, хотя бы прекрасныя картины берлинской выставки: дюссельдорфца Вокельмана—„Банкротство банка“, сцена, полная движенія, волнующихся и мечущихся по лѣстницѣ и по комнатамъ приказчиковъ и вкладчиковъ; „Свадебная процессія въ мэріи“, знаменитаго Вотье, полная комизма и чудесныхъ художественныхъ подробностей; „Сцена въ трактирѣ“, веймарскаго живописца Гензелера, съ большимъ талантомъ и наблюдательностью представившая пропаганду молодого соціалъ-демократа; далѣе картина извѣстнаго мюнхенца Матіаса Шмида, изображающая изгнаніе цѣлой протестантской общины изъ Циллерталя, въ Баваріи, и трогательно прощающейся со своимъ пепелищемъ; наконецъ милая юмористическая картинка Кнауса, гдѣ представленъ молодой живописецъ, пишущій на воздухѣ, а передъ нимъ деревенскіе мальчики насильно держатъ, въ видѣ модели, маленькаго мальчугана, вырывающагося, ревущаго и плачущаго. Къ этимъ картинамъ Шампье, еслибы зналъ ихъ, навѣрное бы прибавилъ не мало еще другихъ прекрасныхъ жанровыхъ картинъ 1878 года, австрійскихъ, мюнхенскихъ, дрезденскихъ, дюссельдорфскихъ и, наконецъ, русскихъ.

Въ заключеніе можно только еще сказать, что отдѣлъ разнообразнѣйшихъ критикъ о всемірной выставкѣ 1878 г. занимаетъ почти 150 страницъ и представляетъ поэтому очень богатый матеріалъ для изученія. Разсматривать здѣсь этотъ отдѣлъ мы конечно не имѣемъ никакой возможности. Скажемъ только, что кого серьезно занимаетъ новое европейское искусство и крупные, самостоятельные успѣхи его, такъ поразительно, такъ оригинально высказавшіеся на этой великолѣпной всемірной выставкѣ, начиная отъ желѣзной и стеклянной архитектуры, продолжая живописью и скульптурой всего міра, со включеніемъ туда и начинающей нарождаться превосходной американской школы, и кончая стеклянными, бронзовыми, деревянными, фарфоровыми и иными художественно-промышленными созданіями всѣхъ странъ свѣта,—тотъ долженъ достать себѣ и основательно изучить книгу Шампье. Она, правда, неполна, она представляетъ довольно пробѣловъ, но заключаетъ столько важнаго и интереснаго, что узнать ее слѣдуетъ.

Не мало интереса придаетъ этой книгѣ, наконецъ, и отдѣлъ художественныхъ некрологовъ. Въ теченіе 1878 года скончалось въ Европѣ нѣсколько значительныхъ художниковъ, и въ „Художественномъ ежегодникѣ“ сообщены очерки ихъ жизни, сжатые, но очень обстоятельные, прекрасно написанные и замѣчательные по вѣрнымъ своимъ критическимъ оцѣнкамъ. Первое мѣсто здѣсь занимаетъ очеркъ жизни Курбе—этого великаго и оригинальнаго художника, наложившаго такую могучую печать на современное искусство Европы. Долгое время насмѣхались надъ его „реализмомъ“ и поставленными художникомъ такъ дерзко и рѣзко новыми задачами искусства. Но не прошло еще и 40 лѣтъ, а онъ и его стремленія уже вошли въ кровь и плоть новой художественной Европы, и въ современной Франціи то и дѣло появляются біографіи Курбе и посвященные ему обширные критическіе этюды. Его уже нельзя больше игнорировать, его уже нельзя болѣе выбрасывать изъ нынѣшняго художественнаго движенія. Въ современномъ хорѣ возникшихъ и возникающихъ вновь художниковъ, съ новымъ умомъ и съ новою рукою, его нота—одна изъ самыхъ важныхъ и значительныхъ. Пора бы и русской публикѣ наконецъ узнать во всемъ объемѣ, что̀ именно думалъ объ искусствѣ и какъ воплощалъ свои смѣлыя идеи въ могучихъ художественныхъ попыткахъ этотъ оригинальный, неустрашимый боецъ художества. Готовыхъ вполнѣ обработанныхъ матеріаловъ налицо очень много.

(„Молва“, 22 окт. и 6 нояб. 1879 г., №№ 291 и 306).

Отвѣтъ г. Л. Гордону.

(Письмо къ редактору „Разсвѣта“).

Милостивый государь! Покорно прошу васъ напечатать въ „Разсвѣтѣ“ излагаемый ниже отвѣтъ мой г. Л. Гордону. Я до сихъ поръ не могъ отвѣчать ему потому, что лишь на-дняхъ узналъ о статьѣ г. Гордона, напечатанной въ № 5 вашей уважаемой газеты. Мнѣ кажется, мои замѣчанія на статью: *„Въ какомъ стилѣ должна быть построена синагога въ Петербургѣ?“* будутъ не излишни, такъ какъ въ настоящую минуту рѣчь идетъ, наконецъ, о постройкѣ этой синагоги въ ближайшемъ будущемъ, и трактованіе о ней переходитъ съ почвы теоретической—на почву практическую.

При всемъ уваженіи моемъ къ знаніямъ г. Л. Гордона, я долженъ, прежде всего, къ сожалѣнію своему, замѣтить, что онъ, повидимому, мало знакомъ съ исторіей искусства и съ его памятниками, никогда этимъ изученіемъ спеціально не занимался, и потому впалъ въ ошибки, которыя сильно мѣшаютъ его выводамъ и доводамъ.

Задавшись мыслью доказать небывалый фактъ,

что будто бы у евреевъ никогда не бывало своего національнаго искусства, и будто бы они постоянно прибѣгали къ искусству и художникамъ другихъ народовъ, а потому во всѣ эпохи безразлично употребляли чужіе архитектурные стили,—г. Гордонъ ссылается на разныя мѣсто Библіи. Но онъ не принялъ во вниманіе того, что призывать чужихъ художниковъ—это одно, а строить въ чужомъ стилѣ—это совершенно другое. Призываніе чужихъ художниковъ, болѣе опытныхъ, болѣе умѣлыхъ, иногда знаменитыхъ,—это такой фактъ, который очень обыкновенъ и повторялся у всѣхъ древнихъ и новыхъ народовъ, во всѣ эпохи исторіи. Но изъ этого еще вовсе не слѣдовало, чтобы призванный архитекторъ строилъ въ стилѣ *своей* націи, а не въ стилѣ *той націи*, которая его призвала. Напротивъ, мы видимъ всегда и вездѣ именно послѣднее. Нѣмцы, во времена среднихъ вѣковъ, строили въ Италіи, французы въ Англіи, итальянцы въ Россіи и т. д., и все это—въ стилѣ той народности, которая приглашала ихъ, такъ сказать, на постройку *въ гости*. Примѣры такъ многочисленны и такъ извѣстны въ исторіи искусства, что ихъ перечислять здѣсь совершенно не нужно, я думаю. Вспомните только хоть нѣмецкихъ архитекторовъ, строившихъ въ Новгородѣ и въ Суздалѣ въ XII вѣкѣ, или итальянскихъ архитекторовъ, строившихъ въ Москвѣ при Иванѣ Грозномъ. Неужели они строили у насъ церкви въ нѣмецкомъ и итальянскомъ стилѣ?

То же самое, безъ сомнѣнія, было въ свое время и съ древними евреями. Они могли призывать не только финикійскихъ архитекторовъ (людей все-таки имъ родственныхъ и по племени, и по искусству), но хоть египетскихъ и ассирійскихъ, и все-таки тѣ навѣрное должны были строить въ томъ вкусѣ, въ какомъ съ нихъ требовали, а не въ такомъ, въ какомъ сами хотѣли.

Исключенія бываютъ только во времена упадка народности; такъ, напримѣръ, было у насъ, въ Россіи, въ XVIII вѣкѣ, когда старались церкви строить въ какомъ угодно самомъ древнемъ чужомъ европейскомъ стилѣ, только бы не русскомъ. Такъ точно было однажды и съ евреями, во времена послѣднихъ столѣтій до Р. Хр., и долго потомъ: тутъ и литература, и языкъ, и архитектура—все было наводнено греческими и римскими элементами; но, конечно, подобныя времена слабости и упадка не могутъ идти въ разсчетъ при опредѣленіи народнаго духа и творчества.

Такимъ образомъ, я никакъ не могу согласиться съ мнѣніемъ г. Гордона, будто евреи „при постройкѣ своихъ храмовъ никогда не держались преемственнаго стиля и не старались даже создать такой стиль. Они заимствовали стиль у господствовавшаго въ данное время и въ данной мѣстности народа, *такъ какъ имъ совершенно безразлично было, какой внѣшній видъ будетъ имѣть ихъ храмъ*“.

Эти слова ничто иное, какъ странная клевета на еврейскій народъ—плодъ глубокаго незнанія фактовъ исторіи.

Многочисленные современные изслѣдователи еврейской архитектуры и Соломонова храма объясняютъ совершенно противоположное.

Заключеніе же г. Л. Гордона, что „*евреи въ Петербургѣ могутъ, не задумываясь, избрать для своей синагоги стиль, употребляемый при сооруженіи православныхъ церквей*“, такъ карикатурно и такъ дѣтски-наивно, что не требуетъ, я думаю, никакого возраженія. Такое заключеніе способно только покоробить и раздражить, мнѣ кажется, своею невообразимою нелогичностью, національное и религіозное чувство каждаго еврея—и больше ничего.

Г. Л. Гордонъ въ своей статьѣ нѣсколько разъ ссылается на мою статью: „По поводу постройки еврейской синагоги въ Петербургѣ“ (Еврейская Библіотека“, т. II, 1872), а между тѣмъ, задаетъ мнѣ сызнова тѣ самые вопросы, на которые я уже тамъ довольно подробно отвѣчалъ. Я привелъ мнѣнія нѣсколькихъ строителей новѣйшихъ синагогъ въ Европѣ, родомъ евреевъ, которые именно высказываютъ, что слѣдуетъ строить нынѣшнія синагоги въ арабскомъ стилѣ, потому что, во-первыхъ, арабы—близкая родня евреямъ, а во-вторыхъ, потому, что въ арабскій стиль вошло много элементовъ еврейскихъ (подобно тому, прибавлю я, какъ въ Коранъ вошла огромная масса элементовъ изъ Библіи). Никто не говоритъ, чтобы въ синагогѣ рабски копировать арабскія детали и подробности; напротивъ, лучшіе нынѣшніе архитекторы-строители провозглашаютъ: „не слѣдуетъ архитектору синагоги впадать въ мертвую подражательность, но онъ долженъ разумно схватывать существующіе на-лицо мотивы семитической архитектуры и переработывать ихъ въ новое гармоническое цѣлое, сообразное съ современностью“. Все это было уже у меня приведено.

Вотъ это разумное, національное и направляющее къ живому плодотворному творчеству начало! Какая разница противъ апатическихъ, равнодушныхъ и прозаически-мертвящихъ желаній г. Гордона!

Г. Гордонъ много разсуждаетъ про „шести-угольную звѣзду“—магенъ-давидъ и возстаетъ противъ ея употребленія въ синагогѣ. Странная непослѣдовательность со стороны человѣка, равнодушнаго къ формамъ и не хотящаго знать національности! Если всѣ формы—все равно, то какое же дѣло г. Гордону, будетъ ли въ синагогѣ шести-угольная звѣзда, или не будетъ? Но у него выходитъ на дѣлѣ совсѣмъ другое, и онъ, не ставя ни въ грошъ ни еврейскую архитектуру, ни желаніе современныхъ художниковъ къ ней приблизиться, однако же вступаетъ въ пренія, съ раввинами разныхъ городовъ Россійской имперіи, объ этой звѣздѣ и противузаконности ея употребленія. Непостижимая логика!

Жаль, что ни одинъ изъ консультированныхъ раввиновъ не отвѣчалъ г. Л. Гордону, что: 1) знакъ, употребляемый народомъ въ продолженіе 500—400 лѣтъ, уже однимъ этимъ становится національнымъ; 2) что шести-угольная звѣзда ничуть не есть „изобрѣтеніе каббалистовъ“, а одна изъ древнѣйшихъ фигуръ азіатскихъ народныхъ вѣрованій, и употребляема была какъ фигура, способная „отвращать зло“. Изъ Азіи она перешла, въ очень древнія вре-

мена, въ народную миѳологію всѣхъ европейскихъ народовъ, и съ тѣмъ же значеніемъ. Не угодно ли посмотрѣть Гримма и другихъ европейскихъ миѳологовъ? Можно полагать, что у евреевъ этотъ самый знакъ тоже употреблялся, въ домашнемъ быту, уже издревле. Когда же именно онъ сталъ употребляться въ синагогахъ и на синагогахъ—того я не знаю, да это, мнѣ кажется, и не важно. Довольно того, что онъ у евреевъ освященъ древностью нѣсколькихъ сотъ лѣтъ, по словамъ самого же г. Гордона.

(*„Разсвѣтъ“, 15 нояб. 1879, № 10, стр. 383—386*).

Выставка Верещагина въ Лондонѣ.

Мѣсяца три тому назадъ, въ газетахъ нашихъ было сообщено извѣстіе, что одна изъ картинъ В. В. Верещагина на сюжетъ изъ послѣдней турецко-болгарской войны, будетъ прислана въ Петербургъ. Съ тѣхъ поръ слухи о Верещагинѣ совершенно замолкли, и, вѣроятно, многіе изъ соотечественниковъ художника не разъ спрашивали съ удивленіемъ: что же, однако, сталось съ этой картиной Верещагина и со всѣми остальными его иллюстраціями великой войны? Тѣмъ, кого этотъ вопросъ интересуетъ, мы имѣемъ возможность сообщить въ настоящую минуту нѣсколько любопытныхъ свѣдѣній. Картина Верещагина „Плѣнные“ была дѣйствительно прислана въ Петербургъ въ концѣ марта, какъ образецъ всей будущей коллекціи, но не была куплена, и потому уѣхала назадъ въ Парижъ, еще въ началѣ апрѣля.

Между тѣмъ Верещагину было предложено изъ Лондона выставить тамъ всѣ находящіяся у него въ мастерской, еще никому не проданныя, новыя его картины. Онъ это и сдѣлалъ. Въ залахъ, прилегающихъ къ кенсингтонскому музею, онъ выставилъ всю свою „индійскую коллекцію“ картинъ (плодъ двухгодичнаго пребыванія въ Индіи, съ 1874 по 1876 годъ), а также тѣ изъ картинъ турецко-болгарской войны, которыя онъ до весны настоящаго года успѣлъ кончить. Выставка до сихъ поръ продолжается.

Знакомые сообщаютъ намъ изъ Лондона, что лучшіе англійскіе художники, наприм., Альма Тадема, Лейтонъ и другіе, пришли въ великое восхищеніе отъ созданій Верещагина. Что же касается до мнѣній лондонской публики и печати, мы надѣемся сообщить читателямъ извлеченія изъ всѣхъ главныхъ англійскихъ журналовъ, по мѣрѣ того, какъ мы будемъ получать ихъ изъ Лондона.

Въ настоящую минуту мы ограничимся сообщеніемъ статьи изъ „Daily News“, нами только-что полученной и озаглавленной: „Военныя картины Василія Верещагина“. Здѣсь англійскій критикъ говоритъ: „Ужасы войны часто бывали изображаемы, съ нѣсколько излишнею реальностью, въ описаніяхъ тѣхъ героевъ пера, которые рисковали своею жизнью для того только, чтобы увидѣть собственными глазами и разсказать эти страшныя сцены. Ко всему, что могутъ произвести самыя глубоко-проникающія и пылающія огнемъ рѣчи, живописецъ, съ такимъ единственнымъ талантомъ, какъ г. Верещагинъ, присоединилъ свое искусство. Писанная исторія войны пополнена теперь его картинами турко-русской войны, и ихъ онъ выставилъ въ Соутъ-Кенсингтонѣ, гдѣ уже нѣсколько прежде были выставлены его индійскія картины. Онъ вовсе не принадлежитъ къ школѣ Ораса Верне и никоимъ образомъ не можетъ почитаться живописцемъ мелодраматическихъ баталій, въ родѣ тѣхъ, какими покрыты военныя галлереи въ Версали—все это лишь сцены, созданныя изъ крови и грома заказнымъ живописцемъ регулярныхъ баталій. Верещагинъ самъ видѣлъ и перечувствовалъ то, что онъ пишетъ, съ рѣдкою способностью схватывать мельчайшія подробности; онъ съ необыкновенною точностью пишетъ своею кистью не только всю ту реальность, что видитъ и запоминаетъ глазъ строгаго наблюдателя, но передаетъ еще и то выраженіе страданія и геройской выносливости храбрыхъ солдатъ, которое придаетъ его картинамъ глубокій интересъ. Въ Кенсингтонѣ выставлено восемь картинъ изъ того собранія, которое г. Верещагинъ называетъ своею „Поэмою войны“. Начинаются онѣ съ атаки Плевны: здѣсь представленъ Императоръ, сидящій на маленькомъ холмѣ; онъ окруженъ своимъ штабомъ и напрягаетъ свое зрѣніе, чтобы разсмотрѣть вдали отчаянную схватку, закутанную грозной пеленой дыма, среди криковъ „ура!“ и „Алла!“, доносящихся изъ-за грома пушекъ и ружей, — схватку, кончившуюся большимъ сраженіемъ и взятіемъ редута Гривица. За этой картиной идетъ перевозка раненыхъ, день спустя послѣ предъидущей битвы: тутъ длинная вереница крытыхъ фургоновъ движется внизъ по холму, по направленію къ Дунаю; конвоируютъ все почти одни тоже раненые, только легко раненые: такъ и видишь, что это все люди, угрюмо рѣшившіеся выполнить во что бы то ни стало долгъ свой до конца. Еще печальнѣе, еще болѣе потрясаетъ картина, представляющая снѣжную дорогу, по которой шли турецкіе плѣнные послѣ сдачи Плевны. Весь путь помѣченъ турками, свалившимися съ ногъ и лежащими на землѣ, въ ожиданіи смерти отъ голода и холода; сцена смерти становится еще ужаснѣе отъ стай воронъ, носящихся въ голубомъ небѣ, или дерущихся изъ-за человѣческой добычи. Но и здѣсь художникъ, полный чувства мѣры и художественности, усилилъ впечатлѣніе своей картины тѣмъ, что возбудилъ воображеніе и не оскорбилъ чувства отвратительными и отталкивающими подробностями. Вся сила г. Верещагина, какъ живописца волнующейся жизни и характера, выказывается

въ его группахъ албанскихъ разбойниковъ и башибузуковъ, и русскихъ солдатъ изъ отряда генерала Скобелева на Шипкѣ, среди зимы. Во всѣхъ этихъ картинахъ онъ столько же великъ, какъ и въ тѣхъ мастерскихъ картинахъ въ описательномъ родѣ, какими отличается его „индійская коллекція".

(*„Новое Время", 21 іюня 1879, № 1188, безъ подп.*).

Еще о выставкѣ Верещагина въ Лондонѣ.

Недавно мы передавали нашимъ читателямъ „Новаго Времени" отзывъ одной изъ самыхъ значительныхъ лондонскихъ газетъ, „Daily News", о выставкѣ Верещагина. Мы получили теперь отзывы нѣсколькихъ другихъ еще англійскихъ газетъ, и спѣшимъ подѣлиться ими съ публикой.

Но прежде всего необходимо обратить общее вниманіе на любопытный фактъ, обнаружившійся по поводу этой самой выставки. Это—необыкновенная ненависть къ Россіи и ко всему русскому, царствующая въ настоящее время въ цѣлыхъ слояхъ англійскаго общества и въ ихъ выразительницѣ—англійской печати. Мы получили нѣсколько любопытныхъ сообщеній о томъ, чего пришлось наслушаться русскимъ, присутствовавшимъ на выставкѣ, а также распорядителямъ ея. Картины на сюжеты послѣдней турецко-болгарской войны служили постоянной темой для множества являвшихся на выставку личностей, къ разговорамъ и преніямъ, гдѣ картины и художникъ оставались совершенно въ сторонѣ, и высказывалась самая страстная, самая дикая ненависть къ русскому походу и къ русскимъ освободительнымъ подвигамъ. При такомъ настроеніи, многія газеты не напечатали вовсе никакихъ отзывовъ о выставкѣ и картинахъ Верещагина, предпочитая казнить русскаго художника молчаніемъ, только бы не высказаться одобрительно о предметѣ, для нихъ ненавистномъ. Онѣ сочли необходимымъ не сказать ни единаго слова объ открытіи выставки картинъ на сюжеты турецко-болгарской войны, между тѣмъ какъ эти самыя газеты не пропускаютъ обыкновенно безъ вниманія ни одной выставки, художественной или иной, хотя бы самой неважной и незначительной. Такъ поступили нынче почти всѣ извѣстные своимъ руссофобствомъ органы лондонской печати: „Glob", „Pall Mall", „Standard", „Morning Post". Но всѣхъ ихъ превзошелъ „Times", какъ извѣстно, стоящій нынче во главѣ руссофобовъ. Намъ сообщаютъ, что художественный критикъ этой газеты, Томъ Тайлоръ, одинъ изъ лучшихъ англійскихъ писателей объ искусствѣ, давно уже сильно сочувствующій русскому искусству (еще со времени всемірной выставки 1862 г., когда онъ вмѣстѣ съ Палгревомъ, другимъ отличнымъ художественнымъ критикомъ, очень симпатично отзывался о русскихъ картинахъ)—этотъ Тайлоръ не могъ добиться отъ редакціи „Times", чтобы она напечатала его статью о Верещагинѣ, гдѣ онъ выражалъ все свое глубокое уваженіе къ таланту нашего художника. Другія газеты поступили очень необыкновенно: онѣ превозносили выше небесъ картины Верещагина на сюжеты индійскіе, для нихъ пріятные, и сильно порицали гуртомъ—картины на сюжеты изъ турецко-болгарской войны, точно тутъ былъ передъ нами какой-то совершенно другой человѣкъ, другой художникъ, другая кисть и другія краски.

Это такъ дико, такъ невообразимо, что трудно было бы повѣрить, еслибы многочисленныя печатныя доказательства не были на-лицо.

Вотъ, напримѣръ, блестящій тому образчикъ. Въ „Chelsea News" мы читаемъ въ началѣ: „Въ Кенсингтонскомъ музеѣ можно видѣть въ настоящее время выставку изъ 180 приблизительно картинъ, написанныхъ однимъ человѣкомъ. Онѣ доказываютъ громадную энергію, великую индивидуальность, соединенную съ необыкновеннымъ мастерствомъ и, во многихъ случаяхъ, съ первостепеннымъ колоритомъ. Намъ пріятно видѣть, что эта значительная коллекція нашла себѣ мѣсто, для временной выставки, по близости нашихъ художественныхъ школъ, и серьезно надѣемся, что англійскіе молодые художники будутъ посѣщать эту выставку. Здѣсь они найдутъ себѣ урокъ болѣе полезный, чѣмъ всякія сухія наставленія, какими ихъ могутъ попотчивать члены королевской академіи художествъ". Таково начало статьи, и казалось, что можетъ быть выше такихъ похвалъ, гдѣ англійскому учащемуся юношеству совѣтуется пойти поучиться у художника, мало того, что иностраннаго (и это уже необыкновенно для англичанина), но еще русскаго. Однако же, критикъ дѣлаетъ неожиданный поворотъ въ сторону: „Каталогъ этой, во многихъ отношеніяхъ, единственной выставки озаглавленъ такъ: „Сцены послѣдней русско-турецкой войны и впечатлѣнія художника въ сѣверной Индіи, Василія Верещагина". Мы сомнѣвались, къ какой національности принадлежитъ художникъ, пока не увидали греческихъ буквъ (!) на рамахъ русскихъ картинъ. Надо признаться, что эти послѣднія (т.-е. русскія) картины всего хуже во всей коллекціи. Еще лучшая между ними та, что носитъ названіе: „Албанскіе разбойники, баши-бузуки", къ чему прибавлено въ каталогѣ: „безшабашные мародеры, убійцы женщинъ, дѣтей и вообще всѣхъ беззащитныхъ, безоружныхъ". Вотъ это именно по-русски! Наши интеллигентные читатели очень хорошо знаютъ, что иррегулярныя войска, посланныя для усмиренія возстанія, не отличаются нѣжностью. Картины г. Верещагина съ сюжетами его снѣжнаго отечества, конечно, никоимъ образомъ не принадлежатъ къ числу удачныхъ его произведеній, и мы поворотимся къ нимъ спиной, чтобы съ восхищеніемъ посмотрѣть на правдиво изображенные на-

броски и этюды, сдѣланные имъ въ Индіи". Неправда-ли, какое чудо! Пока Верещагинъ пишетъ вещи непріятныя для англійскаго вкуса и соображенія—картины его неудачны; только-что онъ пишетъ пріятную для англичанъ Индію, картины его тотчасъ становятся достойными восхищенія. Какая неслыханная метаморфоза! Однако, будемъ довольны и тѣмъ, что намъ даютъ. Послушаемъ критика: „Мы прямо скажемъ, что отъ роду не видали собранія этюдовъ, будь то ландшафтъ, животныя, человѣческія фигуры, архитектурные орнаменты, въ которыхъ было бы болѣе характерности, чѣмъ въ этихъ. Факиры, носильщики, женщины, духовные—буддисты или муллы, переданы съ реальностію болѣе чѣмъ фотографическою. Они нарисованы великолѣпно, съ такою схваченною на мѣстѣ свѣжестью, которая приводитъ въ восхищеніе и далека отъ этюдовъ, сдѣланныхъ въ мастерской, какіе намъ приходится обыкновенно видѣть. Вотъ возьмемъ для примѣра № 30, „Ладанскую женщину, среднихъ лѣтъ", замужемъ за пятью мужьями, братьями, по обычаю поліандріи (многомужества), соблюдаемой въ иныхъ краяхъ Индіи даже и по сей день. Мы рекомендуемъ эту картину учащимся художникамъ и художницамъ: это восхитительный этюдъ и заслуживаетъ тщательнаго изученія по своей великой индивидуальности. Еще укажемъ на № 10—слонъ, на которомъ ѣздилъ его королевское высочество, принцъ Уэльскій, и который послужилъ этюдомъ для большой картины „Процессія". Еслибы эту выставку посѣтилъ президентъ недавняго параднаго банкета, расточавшій похвалы молодому англійскому художнику, который написалъ нѣкую индійскую картину, украшающую нашу академію,—онъ бы убѣдился, что нашъ художникъ со своими дешевыми, школьными эффектами не достоинъ подержать и свѣчку г. Верещагину. Стоитъ только взглянуть на его картины №№ 115, 122, 109 и 110, отъ 1 до 46, наконецъ № 73 (гробница въ Дели)—великолѣпный образчикъ письма—все это картины съ архитектурными сюжетами. Картины, изображающія Эллорскія пещеры и Элефанту, а также внутренности нѣкоторыхъ храмовъ,—превосходны по краскамъ. Мы сильно совѣтуемъ читателю посѣтить эту выставку. Мы видали въ Лондонѣ столько международныхъ выставокъ, что, наконецъ, приходитъ охота посмотрѣть то, что въ самомъ дѣлѣ свѣжо и прекрасно, хотя бы даже это произведено иностранцемъ. Должно быть, художникъ былъ сильно охваченъ своимъ предметомъ, когда принимался за кисть и такъ реально воспроизвелъ видѣнное; намъ кажется, что онъ въ своихъ картинахъ выразилъ горячее стремленіе своихъ соотечественниковъ къ странамъ, гдѣ солнце ярко свѣтитъ, гдѣ небо ярко синее, гдѣ нѣтъ мороза и гдѣ не надо цѣлый день держать передъ собой кипящій самоваръ, гдѣ жить поудобнѣе, чѣмъ у нихъ дома. И въ этомъ онъ имѣлъ великолѣпный успѣхъ. Наши государственные люди сдѣлали хорошее дѣло, провозгласивъ королеву—императрицей той страны, гдѣ написаны эти полныя жизни, картины".

И такъ читатель видитъ: ни одного шага безъ политической ноты, ни одного шага безъ политической ненависти и высокомѣрія, ни одного шага безъ „мороза" и „самовара", неудобствъ русской жизни и совершенствъ своей, безъ величія англійскихъ государственныхъ людей и ихъ глубокаго зрѣнія. Однако не всѣ повально художественные критики пѣли только въ одинъ тонъ, патріотическій, или вовсе не удостаивали разѣвать ротъ по поводу русскихъ, „горькихъ" англичанину картинъ. Иные писатели были поразумнѣе и посправедливѣе. Мы уже приводили въ „Новомъ Времени" отзывъ о Верещагинской выставкѣ одной изъ самыхъ крупныхъ лондонскихъ газетъ „Daily News": мы приводили текстъ ея, гдѣ съ одушевленіемъ было говорено объ „единственныхъ" по правдѣ и высокой талантливости картинахъ Верещагина, иллюстрирующихъ, лучше всякихъ живыхъ статей и книгъ, послѣднюю турецко-болгарскую войну. При этомъ было указано на громадную разницу между военными картинами Верещагина и сушью и трескотней какого-нибудь блаженной памяти Ораса Верне, запрудившаго своею военщиной цѣлый версальскій музей. Другой, столь же крупный (а можетъ быть еще и болѣе распространенный) органъ лондонской печати, „Daily Telegraf", вотъ что писалъ недавно по поводу русской выставки въ Лондонѣ: „Отборное общество собралось вчера въ кенсингтонскомъ музеѣ, гдѣ выставлена теперь коллекція картинъ г. Верещагина. Нѣсколько новыхъ произведеній прибавилось въ послѣднее время къ прежнимъ, и значительно возвысили интересъ этой уже и такъ замѣчательной выставки. Принцъ Уэльскій, принцесса Уэльская, принцъ Эдинбургскій присутствовали здѣсь; сэръ Лейтонъ, президентъ королевской академіи, сопровождалъ его высочество при обзорѣ коллекціи, написанной одною рукою и теперь обогатившейся девятью картинами на сюжеты изъ войны, не превзойденными ни одною картиною подобнаго же рода во всемъ новомъ искусствѣ. Можно сказать, что здѣсь на выставкѣ присутствовало все, что есть въ Лондонѣ представителей міра интеллигенціи, вкуса и знанія, и эта толпа собралась, чтобы посмотрѣть на новыя произведенія того русскаго художника, чей геній и энергія одни добыли ему могучихъ и вліятельныхъ друзей какъ въ Англіи, такъ и у него на родинѣ. У Верещагина впереди блестящее будущее, ему предстоитъ осуществить въ картинахъ все видѣнное и испытанное имъ въ его отважныхъ странствіяхъ, въ отдаленнѣйшихъ странахъ свѣта. Онъ началъ свою карьеру въ качествѣ морского офицера, но потомъ бросилъ службу, занялся живописью и скоро достигъ въ ней великихъ успѣховъ. Стоитъ упомянуть о его способѣ копировать природу. У него устроена мастерская на чистомъ воздухѣ, которая особымъ своимъ приспособленіемъ даетъ ему возможность работать прямо на солнцѣ: отъ этого-то, выставляя свои модели на весь пылъ индѣйскаго зноя, онъ и былъ въ состояніи достигать такихъ эффектовъ, которыхъ иначе ни за что на свѣтѣ не достигнешь. Блескъ и свѣтъ многихъ картинъ его индѣйской коллекціи, большихъ и малыхъ—живо напоминаютъ всю горячую ослѣпительность тропическихъ странъ. Въ противуположность имъ, вы тутъ же видите снѣжныя сцены, необыкновенно правдивыя; а зимніе эффекты

иныхъ военныхъ его картинъ страшно возвышаютъ реальность разсказываемыхъ имъ событій. Въ этихъ послѣднихъ, русскій талантливый художникъ, и самъ нерѣдко принимавшій въ событіяхъ турецко-болгарской войны, отбрасываетъ великодушно въ сторону всѣ односторонніе впечатлѣнія, и разсказываетъ печальную истину страшной войны. Первая здѣсь картина изъ такъ-называемой имъ живописной поэмы представляетъ намъ русскаго Императора съ его штабомъ, сидящаго неподвижно на одной изъ высотъ близъ Плевны, въ день третьей атаки. Вдали поднимаются темныя облака дыма, словно на встрѣчу грознымъ громовымъ тучамъ, и зритель точно слышитъ трескотню ста тысячъ ружей и ревъ артиллеріи. Слѣдуя по порядку, ѣдетъ транспортъ раненыхъ русскихъ, на другой день послѣ сраженія. Линія телѣгъ далеко протянулась по гладкой дорогѣ, противное состояніе которой вмѣстѣ съ первобытнымъ устройствомъ повозокъ заставляло бѣдныхъ раненыхъ испытывать такія мученія, для которыхъ нѣтъ имени. Далѣе, еще сцена—путь турецкихъ плѣнныхъ послѣ сдачи Плевны. Вся дорога вплоть до Дуная была усѣяна замерзшими трупами—и такъ и написана картина: тутъ только и есть живыхъ, что вороны, да коршуны. Таковы главныя картины, но есть и другія, въ высшей степени замѣчательныя,—такъ напримѣръ картина, изображающая отрядъ генерала Скобелева, и его переходы черезъ Балканы ночью, въ трескучій морозъ. Это угрюмое зрѣлище! Вся картина освѣщена лишь отблескомъ снѣга, и на этомъ фонѣ ясно вырисовываются закутанные русскіе солдаты. Надо видѣть всю коллекцію, и это по двумъ причинамъ: индѣйская ея часть, заключающая между прочимъ воспоминаніе о путешествіи принца Уэльскаго, полна любопытныхъ и значительныхъ подробностей; другая же ея часть, съ картинами изъ войны, читаетъ каждому урокъ болѣе поразительный, чѣмъ все то, что мирный путешественникъ способенъ былъ когда бы то ни было принести домой и передать сердцу народа".

Въ заключеніе приведемъ только еще нѣсколько краткихъ извлеченій изъ двухъ другихъ лондонскихъ газетъ. „Morning Chronicle" говоритъ, между прочимъ: „Процессія на слонахъ, съ ея восточными великолѣпіями, среди живописной архитектуры и міріадъ человѣческихъ существъ—полна роскоши и блеска. Картина „Мечеть въ Дели" величава по эффекту, по впечатлѣнію цѣломудренной и чудной архитектуры, а также по религіозности церемоніи тутъ представленной. Трудно выбирать отдѣльныя замѣчательныя вещи изъ числа массы остальныхъ превосходныхъ картинъ и этюдовъ меньшаго размѣра, но между картинами изъ русской войны мы укажемъ на особенно превосходную картину: „Атака Плевны" и „Путь турецкихъ плѣнныхъ" (перечисляются далѣе и другія картины войны). Что касается индѣйскихъ сюжетовъ, то большинство изъ нихъ—столько интересные по сюжету, сколько могучіе по исполненію этюды". Кончая наши извлеченія изъ лондонскихъ газетъ, мы можемъ прибавить, что Верещагинская выставка въ Парижѣ, осенью настоящаго года, будетъ еще обширнѣе нынѣшней лондонской, потому что художникъ продолжаетъ неустанно работать въ своей мастерской, въ окрестностяхъ Парижа, а когда его выставка состоится, наконецъ, и въ Петербургѣ, вѣроятно въ началѣ января будущаго 1880 года, то безъ сомнѣнія, вся коллекція его картинъ изъ послѣдней войны будетъ уже совершенно окончена, и мы увидимъ то, чего еще не могли теперь видѣть ни англичане, ни французы.

(*„Новое Время", 1879, № 1220, безъ подп.*).

Выставка Верещагина въ Парижѣ.

Читатели „Новаго Времени" помнятъ, конечно, отзывы англійскихъ газетъ, помѣщенные въ нашей газетѣ, о выставкѣ Верещагина, происходившей въ Лондонѣ въ началѣ нынѣшняго лѣта. Открытая имъ въ серединѣ декабря выставка въ Парижѣ количествомъ картинъ значительно превосходитъ лондонскую. Коллекція картинъ и этюдовъ остъ-индскихъ осталась, конечно, та же; но за то картины изъ послѣдней турецко-болгарской войны возросли отъ 8 до 21. Не изумительный ли это фактъ? Въ теченіе лѣта и осени Верещагинъ написалъ цѣлыхъ 13 новыхъ картинъ (положимъ, и небольшого формата), и написалъ ихъ не второпяхъ, не эскизно, не наброскомъ, а со всею силою и мастерствомъ, къ какимъ только способна его зрѣлая нынѣ кисть, и на какія дивится теперь весь художественный парижскій міръ.

Нашлись даже невѣрующіе, подобно тому, какъ однажды у насъ Тютрюмовъ, и поговариваютъ, что навѣрное Верещагинъ писалъ это не одинъ; должно быть, у него были помощники!..

Чтожъ! тѣмъ лучше. Такіе толки прибавляютъ новый листокъ къ вѣнцу художника.

Выставка картинъ Верещагина въ Парижѣ еще до своего открытія вызвала сильный интересъ.

„Estaffette" называлъ ее заранѣе художественнымъ событіемъ, а теперь говоритъ слѣдующее: „Въ обществѣ и въ артистическихъ кружкахъ много толкуютъ о выставкѣ картинъ русскаго живописца г. Верещагина, имѣющей открыться въ пятницу въ „Cercle", въ улицѣ Эксъ-Сентъ-Арно. Говорятъ, что эта выставка будетъ настоящимъ художественнымъ откровеніемъ („une véritable révélation"). Верещагинъ выставляетъ цѣлую серію этюдовъ, вывaченныхъ живьемъ изъ дѣйствительности, и большихъ картинъ,

изображающихъ его путешествіе въ Индію. Въ дополненіе къ этому онъ прибавилъ еще нѣсколько значительныхъ страницъ, передающихъ эпизоды послѣдней русско-турецкой войны.

„Всѣ означенныя произведенія представляютъ величайшій интересъ, какъ по реальности производимаго ими впечатлѣнія, такъ и по философской мысли, вытекающей изъ главныхъ сюжетовъ, избранныхъ художникомъ.

„Верещагинъ видѣлъ все самъ и вблизи; онъ былъ раненъ на палубѣ одной изъ первыхъ миноносокъ, спущенныхъ на Дунай. Онъ видѣлъ, и прекрасно передалъ видѣнное. Это выставка рѣдкая, которой, безъ сомнѣнія, суждено пріобрѣсти значеніе событія въ парижской жизни".

„Indépendance Belge" самымъ рѣшительнымъ образомъ предсказывала успѣхъ Верещагину, о которомъ говорила и раньше въ своихъ художественныхъ обозрѣніяхъ съ величайшимъ уваженіемъ: „В. Верещагинъ человѣкъ необычайный, и совсѣмъ даже не современный по своей скромности,—между прочимъ замѣчаетъ эта газета. Мало извѣстный во Франціи, онъ пользуется въ Россіи громкой популярностью, а прошлымъ лѣтомъ, картины его, выставленныя въ кенсингтонскомъ музеѣ, встрѣтили самый лестный пріемъ со стороны англійской публики. Черезъ мѣсяцъ, г. Верещагинъ будетъ знаменитостью въ Парижѣ. Впрочемъ, этотъ русскій—истый парижанинъ, хотя и провелъ большую часть жизни въ путешествіяхъ. Онъ участвовалъ въ хивинскомъ походѣ, жилъ подъ палаткой киргиза и проникалъ въ самое сердце Индіи. Изъ всѣхъ своихъ странствованій онъ вывезъ безчисленное множество этюдовъ и картинъ, которые навѣрное произведутъ своей оригинальностью настоящую „сенсацію" въ Парижѣ. Говорятъ, будто русскій романистъ Ив. Тургеневъ намѣревается написать исторію г. Верещагина. Исторія живописца-путешественника дѣйствительно похожа на романъ. Верещагинъ былъ зрителемъ и даже участникомъ балканскаго похода, онъ изучалъ войну не издали, а подъ самымъ огнемъ, и въ кровавомъ дыму поля сраженія. Потому-то онъ и пишетъ войну какъ никто, со всей ея правдивой жестокостью, внушающею нравственный ужасъ. Напримѣръ, онъ изображаетъ смотръ войскамъ генерала Скобелева послѣ взятія Плевны, но живымъ онъ отвелъ второй планъ, а на первомъ у него помѣщены груды окостенѣлыхъ труповъ, которыхъ не воскресятъ никакіе побѣдные клики.

„Въ коллекціи военныхъ картинъ русско-турецкой кампаніи есть одна въ особенности поразительная. Священникъ, въ сопровожденіи солдата, служащаго ему дьячкомъ, поетъ панихиду надъ цѣлымъ полемъ русскихъ труповъ. Убитые, разложенные въ порядкѣ длинными рядами, выставляя на показъ проколотыя груди, размозженные черепа, ужасныя зіяющія раны на помертвѣлыхъ членахъ, покоются подъ тропическимъ небомъ, на равнинѣ, превращенной въ необъятную трупарню, а попъ съ кадиломъ въ рукахъ флегматически читаетъ молитву передъ страшной гекатомбой. Впечатлѣніе это неизгладимо.

„Вотъ и еще сцена съ театра войны: турецкіе солдаты грабятъ убитыхъ послѣ перваго пораженія русскихъ подъ Плевной. Они рѣжутъ головы, отсѣкаютъ руки, со смѣхомъ наряжаются въ теплыя русскія шинели. Одинъ изъ нихъ, здоровенный, улыбающійся дѣтина, съ курчавыми волосами и еврейскимъ профилемъ, напялилъ зеленый мундирный сюртукъ русскаго полковника, погибшаго вмѣстѣ съ своимъ полкомъ, и важничаетъ въ эполетахъ, между тѣмъ, какъ его товарищи отдаютъ ему военную честь съ хохотомъ. Контрастъ веселья побѣдителей съ фантастическими позами изувѣченныхъ мертвецовъ-побѣжденныхъ составляетъ нѣчто совершенно изумительное.

„И я не сомнѣваюсь относительно того впечатлѣнія, какое произведутъ на французскихъ живописцевъ картины, которыя мы увидимъ черезъ нѣсколько дней.

— „И все это я видѣлъ своими глазами, говорилъ мнѣ Верещагинъ, т.-е. видѣлъ не самую сцену трагическаго маскарада, но когда была взята Плевна, и я удивлялся, встрѣчая турецкихъ солдатъ, переодѣтыхъ русскими, пустился въ разспросы, то слышалъ отъ нихъ самихъ разсказъ объ этомъ эпизодѣ".

„Верещагинъ,—разсказываетъ еще хроникеръ,—оригиналъ большой руки", и въ подтвержденіе этого онъ разсказываетъ, какъ во время послѣдняго похода онъ однажды утромъ явился къ нему въ Парижѣ.

— Когда вы пріѣхали?

— Вчера.

— А думаете ѣхать обратно?

— Сегодня вечеромъ. О! да мнѣ въ Парижѣ совсѣмъ нечего дѣлать, мнѣ нужна была только для рисунковъ бумага, какую нигдѣ не найдешь, кромѣ какъ въ одной лавкѣ въ улицѣ Пигалль—вотъ я за этимъ-то и пріѣзжалъ.

„Талантъ Верещагина, говоритъ онъ далѣе, способенъ сбить съ толку своей многосторонностью всякія классификаціи. Ученикъ Жерома, внушающій своимъ характеромъ и талантомъ безграничное уваженіе своему учителю, онъ владѣетъ необычайнымъ мастерствомъ рисовать маленькія картинки въ размѣрѣ какихъ-нибудь двухъ ладоней, гдѣ у него умѣщается цѣлый индусскій ландшафтъ, то пагода, отражающая свои мраморныя колоннады въ волнахъ Ганга, то буддистскій храмъ у подножія горы, или тигръ, прячущійся въ тростниковую заросль. И рядомъ съ этимъ вдругъ онъ выступаетъ передъ вами съ колоссальнымъ полотномъ, въ объемѣ „Брака въ Каннѣ", Паоло Веронезе, въ Луврѣ, гдѣ фигурируетъ въѣздъ принца Уэльскаго въ индусскій городъ, процессія разукрашенныхъ слоновъ, зубчатыя кровли домовъ, сіяющихъ всѣми переливами вновь выпавшаго снѣга.

„Онъ совмѣщаетъ нѣжность кисти фламандца съ широтой и смѣлостью венеціанца.

„Я не сомнѣваюсь въ восторженномъ удивленіи, какое вызоветъ эта выставка во многихъ, несмотря на всю ея непродолжительность. Картины Верещагина уже въ январѣ отправятся въ Петербургъ, такъ какъ

„Gaulois“ разсказываетъ очень живо про ученическіе годы Верещагина въ мастерской Жерома (онъ поступилъ къ Жерому въ 1864 году), про уваженіе, которое онъ скоро заслужилъ своей кроткой серьезностью въ кругу повѣсъ-товарищей, и про упорное отвращеніе отъ копированія, которымъ настойчиво совѣтовалъ ему заняться его пріятель-старикъ Деверіа, постоянно твердившій ему: „Копируйте съ великихъ мастеровъ! Пишите съ натуры только тогда, когда сами сдѣлаетесь великимъ мастеромъ!“ То же повторялъ Верещагину и Жеромъ, посылавшій его въ галлереи Лувра. Но это были безполезныя увѣщанія, благодѣтельное сѣмя совѣтовъ падало на каменистую почву самаго упорнаго и мятежнаго убѣжденія.

„Верещагинъ долго держался карандаша, и какъ будто боялся взяться за кисть. Напрасно Жеромъ и Бида старались уговорить его. Изъ второго путешествія на границу Персіи онъ вернулся все еще исключительно съ одними рисунками. Его альбомы и эскизы, показанные двумъ только-что названнымъ живописцамъ, заставили ихъ еще настойчивѣе приставать къ нему съ убѣжденіями посвятить свои силы живописи.

„Въ 1866 году онъ уѣхалъ въ Россію, но только успѣвъ привести въ порядокъ свои дѣла, снова отправился въ путешествіе, на этотъ разъ какъ спутникъ отряда генерала Кауфмана, въ Туркестанъ. Два произведенія, „по своему значенію выходящія изъ ряда вонъ“, были результатомъ туркестанскаго похода, покрывшаго его двойной славой солдата и живописца. Эти двѣ капитальныя вещи называются: „Послѣ успѣха“ и „Послѣ неудачи“. Въ первой—турокъ рѣжетъ голову плѣнному. Во второй—посреди опустошеннаго поля сраженія русскій солдатъ раскуриваетъ трубочку.

„Верещагинъ преслѣдовалъ лично тотъ отрядъ непріятеля, къ которому принадлежалъ изображенный имъ рѣзатель головъ. Когда онъ прибылъ на мѣсто дѣйствія, сотни обезглавленныхъ тѣлъ лежали на землѣ. Трупы были осматриваемы, разстегивались ворота рубашекъ, засучивались рукава, стараясь отыскать какой нибудь знакъ, примѣту, съ помощью которой можно было бы узнать покойниковъ. Почти всѣ картины великаго художника написаны при подобныхъ условіяхъ. Онъ видѣлъ самъ все, что онъ написалъ. Неудивительно послѣ того, что отъ его полотенъ вѣетъ такой непосредственной жизнью, и что все на нихъ бьется лихорадочнымъ пульсомъ истины.

„Послѣ этого похода Верещагинъ провелъ три года, работая въ Мюнхенѣ. Онъ совершилъ такую невѣроятную, гигантскую работу, что даже вызвалъ подозрѣніе недоброжелателей, пытавшихся внушить, что такая масса труда, такое разнообразіе картинъ не могли выйти изъ рукъ одного человѣка и что Верещагину помогали нѣмецкіе живописцы. Клевета распространилась въ Петербургѣ, куда Верещагинъ пріѣхалъ въ то время устроить выставку своихъ картинъ. Общество мюнхенскихъ живописцевъ по его просьбѣ назначило формальное слѣдствіе. Получено было удостовѣреніе, что даже никто не входилъ въ его мастерскую. Протоколъ, покрытый подписями, былъ доставленъ въ С.-Петербургъ. Рядомъ съ самыми лестными отзывами, этотъ документъ былъ яркимъ опроверженіемъ басни, столь же глупой, сколько и злой“. Эта коллекція была пріобрѣтена московскимъ коммерсантомъ, г. Третьяковымъ, съ условіемъ, чтобы она никогда не была разрозниваема. Напрасная предосторожность! Покупщикъ тотчасъ же подарилъ ее городу Москвѣ. Шлемъ нашъ поклонъ Третьякову, этому человѣку, употребляющему свои богатства, добытыя торговлей, на составленіе великолѣпныхъ русскихъ картинныхъ галлерей.

„Верещагинъ первый между русскими живописцами передалъ своимъ соотечественникамъ настоящее впечатлѣніе войны и показалъ имъ нѣчто иное, чѣмъ заказныя батальныя картины, гдѣ постоянно красуются побѣды и никогда не видно неудачъ. Даже въ томъ случаѣ, когда онъ изображаетъ побѣду, онъ не заглушаетъ своей грусти, и, повѣствуя эпизодъ торжества, сопоставляетъ рядомъ съ нимъ поучительный видъ развалинъ и какъ бы напоминаетъ о его непоправимыхъ жертвахъ. Онъ для Россіи то же, что для насъ Детайль и Невилль: онъ воплотилъ ужасы войны. Въ его манерѣ есть что-то тацитовское, никто сильнѣе его не будитъ мрачнаго чувства quidquid amavibus. Я не могу отдѣлаться, словно отъ тяжкаго кошмара, отъ видѣнія страшной пирамиды нагроможденныхъ череповъ этихъ тысячи угасшихъ жизней, встрѣченной имъ гдѣ-то на пути и превращенной въ одну изъ самыхъ потрясающихъ картинъ. Онъ подписалъ подъ ней: „Посвящается завоевателямъ!“

„Въ 1874 году Верещагинъ предпринялъ путешествіе въ Индію, плодомъ котораго явилось большинство тѣхъ трехъ сотъ картинъ, что выставлены въ настоящее время въ Парижѣ“.

„Мы рѣдко видѣли, говоритъ „Liberté“, выставку болѣе разнообразную, чѣмъ настоящая. Всѣ сюжеты: морскіе ландшафты, сцены домашняго быта, сраженія, портреты, поочередно проходящіе передъ глазами, написаны мастерской рукой. Жаль только, что выставка продлится не болѣе двухъ недѣль, и время не позволитъ достаточно изучить произведенія такого высокаго значенія“.

„République Française“ присоединяетъ тоже свой голосъ къ хору общаго удивленія и восхищенія парижанъ. Обозрѣватель этой газеты относится съ полнымъ уваженіемъ къ таланту Верещагина, но онъ признаетъ также, что кисть его сохранила вліяніе Жерома, его учителя. Вотъ что онъ говоритъ: „Въ Верещагинѣ видѣнъ слѣдъ его вліянія въ манерѣ понимать сюжетъ: Жеромъ передалъ ему очень опредѣленное пристрастіе къ этнографическому типу, точному воспроизведенію подробностей и превосходную привычку доводить съ математической аккуратностью до возможнаго совершенства всякую работу, начатую съ природы“. Лучшими вещами онъ считаетъ „Молитву великаго Могола въ частной молельнѣ Дельи“, „Разстрѣляніе шпіона“, „Смотръ войска Скобелевымъ послѣ взятія Плевны“ и „Третій штурмъ Плевны“. Относительно размѣщенія картинъ онъ дѣлаетъ замѣтку, которую ни у кого изъ остальныхъ рецензен-

ровъ ихъ не встрѣчаетъ. Онъ жалуется, что многія важныя и лучшія вещи повѣшены слишкомъ высоко, „чуть не у потолка", по его выраженію, и, слѣдовательно, совѣтъ не доказать.

Мы видѣли выше, что не всѣ парижскія газеты разсыпаются въ слѣпой похвалѣ Верещагину. Въ нихъ сквозятся и нотки умной и очень здравой критики. Примѣры тому мы видѣли въ извѣстныхъ статьяхъ „XIX Siècle" и „République Française". Въ самое крупное промахе мы встрѣтили въ газетѣ „Figaro". Я выписываю тутъ нѣсколько строкъ изъ подписи извѣстнаго критика, которыя, вѣроятно, тѣмъ и интересны, что въ нихъ сквозитъ нѣкоторое раздраженіе противъ этого новаго явленія. Говоря о „Сценѣ китайскихъ картинъ Верещагина", говоритъ „Figaro". Предполагаетъ проявленіе интереса съ этнографической точки зрѣнія. Верещагинъ воспроизводитъ съ большою точностью характеръ и физіономію большинства нашихъ извѣстныхъ зданій. Наружной галереи Зимняго дворца художественной можно было бы избѣгнуть утерять этихъ картинъ—въ подлинности. Колоритъ жесткій и лишенный звучныхъ нотъ. Манера слишкомъ приближается, безъ энергіи. Верещагинъ, въ которомъ можно сразу угадать ученика Жерома,—что уже само по себѣ недостатокъ—еще преувеличиваетъ недостатки, не достоинства своего учителя.

„Самая большая картина выставки, имѣющая въ вѣрѣ не менѣе 20 квадратныхъ метровъ въ объемѣ, изображаетъ въѣздъ принца Уэльскаго въ Джейпуръ. Это—сплошная колоссальная ошибка. Другая большая картина, служитъ которой служитъ молитва Великому Моголу въ мечети Дели, опять доказываетъ, что талантъ Верещагина проявляется лучше съ маленькими, чѣмъ съ крупными картинами. Дѣло въ томъ, что его достоинства по преимуществу заключаются въ тѣлесности, въ близости и чувствѣ качествъ, рельефно выражающихся въ тѣлесныхъ его произведеніяхъ небольшого размѣра".

Впрочемъ, та же „Figaro" уже совершенно иначе отзывается о прочихъ картинахъ Верещагина. Именно о такихъ хвалитъ. „Отдѣлъ картинъ, въ которомъ русскій художникъ, говоритъ „Figaro", по нашему мнѣнію, отдалъ удачнѣе вещей, привезенныхъ имъ изъ Индіи. Артистъ здѣсь обнаружилъ не только внимательныя и добросовѣстныя изученія, но также и умѣнье извлекать изъ этихъ изученій самое поэтическое настроеніе. Изъ этого рода картинъ мы можемъ назвать [illegible]".

[illegible]

[illegible]

[illegible]

скихъ художниковъ, превосходящихъ его изображеніи, что не исключаетъ, однако, интереса настоящей выставки и того, что она достойна изученія".

Въ заключеніе возвратимся къ „Figaro". гдѣ Клареси помѣстилъ большой біографическій и критическій очеркъ о Верещагинѣ. Очень жаль, что недостатокъ мѣста не позволяетъ намъ привести эту любопытную статью всю цѣликомъ.

Онъ между прочимъ, разсказываетъ, какъ въ 1870 году Верещагинъ, странствуя по горамъ на китайской границѣ, два или три мѣсяца спустя послѣ объявленія франко-прусской войны, узналъ отъ начальника округа объ открытіи военныхъ дѣйствій между двумя державами и о несчастіяхъ нашей севастопольской сраженія. „Верещагинъ—русскій и художникъ, по сильнѣйшей своимъ—французъ, немедленно кончилъ. Извѣстіе объ этомъ отдаленномъ пятнѣ его до того, что лишило сна. Эта горсть русскихъ, затерянныхъ въ глуши Азіи, съ тревогою задавала себѣ вопросъ: „Былъ ли отпущенъ рейсъ Вильгельмъ? Удалось ли Мак-Магону взять реванша?" Узнавъ долгое время спустя причину его тревоги, Верещагинъ въ сравненіи съ ними—варварами, балансирующими на конѣ съ дикими криками, и вооруженными пиками, между тѣмъ какъ европейцы отражали отъ вытрѣвшихъ изъ цивилизаціи.

„Время Верещагинъ дѣлилъ между путешествіями и полученіемъ, и разсказывалъ намъ, что онъ находилъ замѣчательнымъ на свѣтѣ между тѣмъ, какъ во Франціи гремѣли за Луарой и вечно гремѣли пушки парижской осады. Горсть людей жила вдалекѣ отъ міра, совершенно съ тѣмъ, что для гигантской борьбы двухъ націй!

„Сильно, свѣтлыхъ часовъ провелъ я вмѣстѣ этими скромными, обитыми солнечнымъ свѣтомъ, отдаленіи этой цивилизаціи. Какъ выставка напоминаетъ Тибетъ и Непалъ, яркіе эскизы въ нашихъ костюмахъ и фигурахъ съ изображеніями въ нашихъ руками и ногами, широкіе пояса, яркіе, пламенные головные Тибета, красные и желтые, характерныя здѣсь съ рубашки и кружевницы, какъ на Алтамбуръ, удивительно рельефно выдѣляющія у женщины, посредствомъ густого черноволосья, вмѣстѣ бѣлизну съ этими животными, лошадей и быковъ. Верещагинъ привезъ изъ Азіи тѣмъ міръ свѣта и красокъ.

„И каждый изъ этихъ эскизовъ не давалъ прежде у него изъ [illegible] вдохновенія, или труду.—„Хотѣлъ видѣть и умѣть видѣть" можетъ онъ повѣсить на [illegible]. —„Хотѣлъ видѣть, чтобы [illegible] и имѣть великихъ моментъ, которыми [illegible]". И все эти произведенія, которыхъ [illegible] и тѣхъ [illegible], онъ не хочетъ продавать и [illegible] не [illegible] тѣмъ [illegible]. [illegible]. [illegible] продать [illegible]. Не [illegible] и [illegible]. А [illegible]. Сильное искушеніе [illegible] имѣть [illegible] изъ этихъ [illegible] [illegible] [illegible].

„[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

дящая изъ ряду вонъ и чуждая всякой вульгарности. Я не знаю между живописцами второй такой даровитой натуры. Верещагинъ столько же избѣгаетъ шума, какъ другіе его ищутъ. Онъ избѣгаетъ публичныхъ выставокъ, ненавидитъ художественное торгашество, заставляющее искусство садиться за базарный прилавокъ. Онъ думаетъ, мечтаетъ, пишетъ и живетъ въ уединеніи; онъ чувствуетъ себя счастливымъ за городомъ, въ „Maisons-Laffite", въ мастерской, въ обществѣ своихъ тибетскихъ собакъ, своихъ воспоминаній, проэктовъ и грезъ. Такой человѣкъ рѣдкое исключеніе въ эпоху, подобную нашей, и такая натура, конечно, заслуживаетъ быть поставленною въ достойную рамку".

(*„Новое Время", 24 дек. 1879, № 1374, безъ подп.*).

Конецъ выставки Верещагина въ Парижѣ.

Выставка картинъ Верещагина въ Парижѣ кончилась уже недѣли двѣ тому назадъ. Объ коллекціи, индійская и турецко-болгарская, упакованныя и помѣщенныя на четырехъ желѣзнодорожныхъ платформахъ, отправлены въ Петербургъ. Въ концѣ января или въ началѣ февраля откроется верещагинская выставка въ Петербургѣ, въ мартѣ или апрѣлѣ—въ Москвѣ. Изъ сообщенныхъ уже прежде, въ „Новомъ Времени", извлеченій изъ парижскихъ газетъ читатели могли видѣть, какъ много толковъ самыхъ разнообразныхъ и горячихъ вызвали въ Парижѣ эти картины, такихъ толковъ, какіе являются не иначе какъ въ силу лишь самаго живого и глубокаго впечатлѣнія. Самъ Верещагинъ пріѣдетъ раньше своихъ коллекцій, и его пріѣздъ рѣшитъ вопросъ о выборѣ помѣщенія для петербургской выставки, устройство которой пока тормозится разными затрудненіями. Но пока мы готовимся къ встрѣчѣ дорогихъ гостей и ожидаемъ ихъ съ нетерпѣніемъ, ихъ напутствуетъ и летитъ имъ въ догонку громкій и разноголосый концертъ похвалъ и осужденій парижской прессы, резюмирующій ея приговоръ тому, что она продолжаетъ называть „событіемъ" улицы Вольней. Любопытно вслушаться въ эти приговоры.

Въ результатѣ оказывается два главныхъ теченія мнѣній: одно отдаетъ предпочтеніе собранію индійскихъ картинъ, другое сильнѣе высказывается въ пользу картинъ на темы русско-турецкой войны. Численный перевѣсъ критиковъ на сторонѣ послѣднихъ. Любопытно то, что въ этихъ мнѣніяхъ также ясно обозначилось различіе двухъ лагерей: классиковъ и натуралистовъ. Но въ общемъ слышится признаніе за русскимъ живописцемъ и за русской живописью права на полноправное гражданство въ художественномъ мірѣ: русское искусство заняло почетное и видное мѣсто, и заняло его прочно.

У Верещагина французская художественная критика признала самобытную и оригинальную физіономію, хотя и сравниваетъ его поминутно съ корифеями французской школы, а это въ устахъ француза, какъ извѣстно, слѣдуетъ принимать за высшую похвалу. Онъ столько же популяренъ, говорятъ теперь французы, въ Россіи, какъ популярны Невилль и Детайль во Франціи.

...„Мы не хотимъ сказать, чтобы талантъ Верещагина возносился до головокружительныхъ высотъ (vertigineux), на которыхъ немыслимо никакое сравненіе, но говоримъ, что это талантъ цѣльный, очень сильный и глубоко оригинальный..." (Siècle).

...„Иностранный живописецъ, иностранная живопись! (peintre étranger et peinture étrange!)—остритъ „Télégraphe". У этого русскаго, порывы, достойные Курбэ... Сколько ни наводилъ на него лака Жеромъ и наша школа, онъ все-таки калмыкомъ такъ и остался..."

Новый журналъ „Monde parisien" провозглашаетъ, что за что ни возьмется Верещагинъ, все у него выходитъ въ картинахъ „полно жизни, тепла, движенія и правды... Это реализмъ, какъ уже много разъ было справедливо высказано, но реализмъ счастливый, безъ предвзятой идеи, стоящій выше кружковыхъ распрей и спора школъ. Въ его независимости лежитъ тайна того обаянія, какое имѣютъ для насъ въ настоящее время произведенія Верещагина и какое мы испытывали раньше, глядя на картины Реньо и Фортуни... Для всѣхъ, интересующихся искусствомъ, останется событіемъ внезапное появленіе въ Парижѣ новаго жанра, о существованіи котораго еще наканунѣ трудно было бы догадаться... Люди понимающіе отведутъ Верещагину, безъ сомнѣнія, то мѣсто, какого онъ заслуживаетъ, то-есть отведутъ ему одно изъ первыхъ мѣстъ въ живописи".

Газета „Gil Blas", рядомъ съ забавнымъ отзывомъ, что Верещагинъ въ иномъ не пошелъ дальше искусной декоративности, тутъ же говоритъ, что онъ обнаруживаетъ „качества серьезнаго и превосходнаго живописца", особенно въ военныхъ картинахъ. Я не знаю картинъ, говоритъ критикъ, передающихъ съ такой силой впечатлѣніе войны".

„Талантъ Верещагина, говоритъ „Constitutionnel", не поражаетъ какъ громъ, и не можетъ быть названъ глубоко оригинальнымъ, такъ какъ въ немъ можно указать нѣкоторое сходство съ тремя манерами—и уже безспорно съ двумя—съ манерой Ораса Вернэ и молодой французской школой, но онъ обладаетъ тѣмъ не менѣе въ высшей степени „индивидуальностью". Разбирая картину „Послѣ побѣды" (турецкій солдатъ, нарядившійся русскимъ офицеромъ въ кругу смѣющихся товарищей), критикъ „Constitutionnel" говоритъ: „Конечно (?) эта картина очень

тинтинна и напоминаетъ манеру Орасa Верне; но не съ подобными соперниками тягаться Верещагину"

Тотъ же критикъ находитъ въ кисти Верещагина родственныя черты съ живописцами голландской школы, называетъ его „азіатскимъ Ванъ-деръ-Гейденъ, за тонкость и законченность кисти, доходящей по временамъ до мастерства Рембрандта, внезапными переходами свѣта и тѣни, преобладаніемъ эффекта"

Маленькія картины вызываютъ наиболѣе похвалы: „Небольшія по размѣру, онѣ очень велики по проникновенному впечатлѣнію" Въ заключеніе ставится вопросъ „сказалъ ли, однако имя (маленькими картинами) послѣднее свое слово Верещагинъ?" У него есть попытки къ переходу на другую манеру. Удастся ли ему перешагнуть отъ „жанра" къ большой живописи?

„Charivari" противъ обыкновенія почти вовсе не рутинеръ, хотя высказываетъ кое-какіе упреки новымъ картинамъ Верещагина „за фотографическія его качества", любовь къ деталямъ и крайнюю точность, но признаетъ, что „ощущаешь расположеніе къ снисходительности передъ такой этюдами, писанными съ натуры и исполненными съ такимъ глубокимъ уваженіемъ къ неумытой правдѣ... Главныя качества Верещагина: чувство и уваженіе къ природѣ, ея сокровищамъ со стороны колористики"

„Parlement" объявляетъ, что „русской школы еще не существуетъ" (замѣтимъ, что онъ забылъ одиночное мнѣніе, не встрѣтившее отзвука ни въ одной изъ остальныхъ газетъ), соглашается, однако, что Россія обладаетъ нѣсколькими замѣчательными живописцами. За Верещагинымъ въ частности, благодаря успѣху, заслуженному его выставкой въ Парижѣ, газета признаетъ право на исключительное вниманіе критика. „Съ удовольствіемъ слѣдимъ за Верещагинымъ въ его изслѣдованіяхъ, составляющихъ рядъ этюдовъ, отмѣченныхъ печатью правды, и то до такой степени, что ихъ настолько же можно назвать документами, насколько произведеніями искусства".

Въ дополненіе къ приведеннымъ выпискамъ, которыя можно было бы увеличить множествомъ другихъ, надо еще сказать, что во время нынѣшней выставки Верещагина въ Парижѣ явилось множество его біографій, портретовъ; были изданы личныя воспоминанія, напечатанныя въ газетахъ. Интереснѣйшія между этими послѣдними — по-мнится, замѣтки Кларети, уже давно одного изъ ревностнѣйшихъ поклонниковъ и пропагандистовъ Верещагина, а во-вторыхъ, напечатанное въ „Монитерѣ" воспоминаніе Дика де-Лонэ, бывшаго въ Болгаріи во время послѣдней турецкой войны въ качествѣ корреспондента которыхъ-то французскихъ газетъ. И тотъ, и другой вспоминаютъ Верещагина не только въ мастерской, но и въ бивуакѣ и на боевомъ полѣ. Эти послѣдніе воспоминанія въ высшей степени интересны.

[illegible]

возможныхъ ресурсовъ, столько умѣнья ими пользоваться и столько практическаго ума для того, чтобъ производительно затрачивать свой трудъ. Онъ не создаетъ школу, но создаетъ самого себя, свой талантъ, свой образъ воззрѣній, свою манеру письма, свои типы, свое умѣнье и средства располагать своимъ достояніемъ"... Словомъ, Верещагинъ—ловкій парень, знающій, какъ надо зашибать копейку. Не то же ли самое, только короче и ближе къ цѣли, да еще съ меньшимъ фарисействомъ, высказывалъ Тютрюмовъ, когда писалъ: „Такому художнику, какъ Верещагину, полезны только деньги, деньги и деньги, которыя онъ умѣлъ ловко выручать"... Точно также и г. В. П.; онъ нынѣче пишетъ: „Зачѣмъ эта бравада врага, нарисованная рукой русскаго художника? Или эту картину художникъ назначаетъ для украшенія стѣнъ Дольма-Бахче?" Все это говорилось умными Тютрюмовыми уже шесть лѣтъ назадъ. Посмотрите, даже выраженія, слово въ слово, тѣ же. И Тютрюмовъ, и его пріятели (изъ профессоровъ и генераловъ) сто разъ тогда повторяли: „Да что это за картина? Точно будто Верещагинъ писалъ ихъ по заказу хивинскаго хана, для украшенія его дворца!" И повторяли они эти умныя, истинно-патріотическія слова прямо въ уши Верещагину до тѣхъ поръ, пока наконецъ, чуть съ ума не свели гордаго и впечатлительнаго художника. Онъ взялъ и сжогъ, въ отчаяніи, три изъ лучшихъ своихъ картинъ. Дастъ Богъ, однако, новые Тютрюмовы не добьются до столько же интересныхъ результатовъ!

Да, хороши эти Тютрюмовы, ихъ же благополучный родъ у насъ не изсякаетъ, а все только плодится и множится! Они даже въ гору идутъ. Тотъ Тютрюмовъ, старинный, былъ бѣдный мазилка, скудный умомъ, державшій съ трудомъ перо въ рукахъ, и только смиренно повторявшій, что старшіе, закулисные, говорили и нашептывали со злости и зависти, или что подсказывало ему собственное неразуміе. Ну, а нынѣшніе, вмѣстѣ доки и писатели, про все разумѣющіе, обо всемъ вѣдающіе, даже про Ахиллесовъ и Агамемноновъ, которыхъ, къ крайнему ихъ сожалѣнію, не оказалось въ картинахъ Верещагина—ну, а эти что, какихъ нашептываній чужихъ слушаются, какихъ собственныхъ жалостныхъ неразумій выступаютъ проповѣдниками?

Одинъ увѣряетъ, что Верещагинъ сатирикъ, потому что у него въ картинахъ все только дымъ, да порохъ, да трупы, и нѣ на чемъ отдохнуть; а потомъ еще спѣшитъ объявить, что Верещагинъ не знаетъ и не понимаетъ, что такое реальная художественная правда. О, несчастный! Лондонъ, Парижъ и Петербургъ толпами ходили смотрѣть выставку Верещагина, находили ее небывалою, неслыханною и невиданною по правдѣ и близости къ натурѣ—и все потому, что Верещагинъ не уразумѣлъ еще, что такое истинная реальность, тщательно скрываемая въ портфеляхъ „Новаго Времени", все потому, что у Верещагина только и есть, что дымъ, порохъ и животныя, вмѣсто людей. Странная Европа! Должно быть, съ ума спятила, и писатель изъ „Новаго Времени" съумѣетъ поставить ее на мѣсто.

Нѣчего сказать, прекрасное понятіе у неизвѣстнаго писателя о томъ, что такое сатира.

Очень мнѣ нравятся также ссылки неизвѣстнаго то на Европу, то на графа Льва Толстого. Одинъ разъ Европа ничего не значитъ, другой разъ, тутъ же, только нѣсколькими строками ниже—она все значитъ. Разъ онъ говоритъ: „Какъ былъ понятъ въ Парижѣ Верещагинъ, намъ до этого нѣтъ никакого дѣла". Вотъ и прекрасно; человѣкъ твердый, независимый, на одного себя опирающійся. Но капельку пониже: „Попробуй Верещагинъ показать французовъ въ такомъ же видѣ (какъ русскихъ), они заговорили бы не то, и были бы правы". А еще: „Въ Парижѣ имѣли право говорить: вотъ они, какіе русскіе, посмотрите, даже плѣнныхъ морозятъ, о, варвары!"; и еще дальше: „Верещагинъ остерегся представить картины индійскаго быта, которыя бы кололи глаза англичанамъ". Но, позвольте спросить, если вамъ никакого нѣтъ дѣла до того, какъ былъ понятъ Верещагинъ заграницей, какое же вы послѣ того имѣете право еще ссылаться, одну секунду позже, на тѣхъ же французовъ и англичанъ, насчетъ того, какъ бы они приняли тѣ или другія картины Верещагина, какъ бы на нихъ посмотрѣли. Дѣла нѣтъ до Европы, такъ не извольте ужь о ней и ротъ разѣвать.

Вотъ-то логика! А главное: какое миленькое, хорошенькое обвиненьице Верещагина въ подхалюзничествѣ и присвостничаньѣ передъ французами и англичанами. Тѣхъ, молъ, трусишь, и съ ними ухо держишь востро, а намъ—валишь что ни попало, что ни взбредетъ въ безтолковую голову! Да вѣдь, опять тутъ на-лицо старинный Тютрюмовъ; „у Верещагина, дескать, одно только на умѣ и есть—деньги, деньги и деньги, онъ объ одномъ только и думаетъ, какъ бы половчѣе сбыть картины". Да, да, это все у того самаго Верещагина, который отъ великой жадности къ деньгамъ дѣлаетъ даровую выставку вотъ уже въ третьемъ концѣ Европы, и платитъ Богъ знаетъ какія тысячи рублей за перевозку своихъ тысячей пудовъ! У того Верещагина, который, чтобъ удачнѣе продать свои подхалюзныя картины французамъ и англичанамъ, передъ началомъ выставокъ въ Парижѣ и Лондонѣ печатно объявлялъ, что картины не продаются!

Нѣтъ, посмотрите, какую неслыханную логику громоздитъ съ досады, что ли, или, можетъ быть, чтобъ кому-то понравиться, неизвѣстный писатель „Новаго Времени". Картины Верещагина у него—и тенденція, и сатира, и атмосфера, въ которой задыхаешься, и классическая трагедія, и мелодрама—и я ужь и не знаю, что такое. Помня тонъ и примѣръ своего оригинала, Тютрюмова, писатель „Новаго Времени" коритъ Верещагина даже за то, что у него есть средства „всякій этюдецъ вырисовать, вставить въ красивую рамку и собрать нѣчто цѣлое, свою поэму, свой романъ". Вотъ-то напасть! Ужь и красивыя рамки помѣшали, ужь и онѣ въ вину поставлены, точно будто даже самый послѣдній нищій живописецъ выставлялъ когда-нибудь свои этюды безъ рамъ. Несчастный неизвѣстный даже и того не знаетъ, что не одинъ Верещагинъ выставлялъ разомъ цѣлыя массы

своихъ произведеній; это дѣлали и другіе, напримѣръ, хоть бы Курбэ—да и не онъ одинъ.

На графа Льва Толстого тоже очень хороши ссылки, нѣчего сказать. Графъ Левъ Толстой теперь ужь обратился, для писателя „Новаго Времени", въ колотушку, чтобъ по головамъ бить тѣхъ, кто не нравится. Кто сомнѣвается, что Левъ Толстой великій писатель? Но кто же сказалъ, что всѣ должны создавать свои произведенія только на его манеръ, и ни шагу въ сторону? Что у него есть, тѣ непремѣнно и всѣ другіе подавай, а не подали—сейчасъ хлопъ по головѣ. На, молъ, тебѣ, зачѣмъ ты не Левъ Толстой! И просто, и умно.

Но лучше всего то, что именно Верещагинъ болѣе чѣмъ кто-нибудь на свѣтѣ имѣетъ родство именно со Львомъ Толстымъ по своему взгляду на войну и на тѣхъ, кто ее производитъ. Оба они уже давно покончили съ Ахиллесами и Агамемнонами, которыхъ такъ хочется неизвѣстному писателю; оба они давно не вѣруютъ въ идеальности битвъ и неумолимо рисуютъ всю ихъ оборотную сторону, потому что видѣли ее собственными глазами и потрогали собственными руками. Изображеніе правды, и только одной неподкрашенной правды—самое высочайшее достоинство ихъ обоихъ. Этимъ-то оба художника такъ и дороги каждому, кто способенъ что-нибудь понимать не по казенному; но неизвѣстному писателю и горюшки до всего этого мало. Ему одно только казенное и нужно, одно оно ему только и понятно, и навѣрно онъ захлёбывался бы отъ восхищенія, еслибъ, вмѣсто чудной галереи Верещагина, ему разставили бы передъ глазами всѣ тысячи холстовъ, напримѣръ, хоть бы изъ версальской галереи, съ „ура", барабанами и трубами, съ размахнутыми руками и выпученными глазами, съ вѣчною торжественною побѣдой и вѣчными лакированными физіономіями, со всѣмъ тѣмъ, отъ чего тошнитъ всякую здоровую, еще необказененную натуру. Ну, да что дѣлать, всякому свое!

Другой писатель „Новаго Времени", В. П., такой же, должно быть, любитель картинъ на версальскій манеръ, какъ его неизвѣстный товарищъ. Какой курьёзный господинъ! Ему непремѣнно нужно, чтобъ картины войны были полны лжи, припрятываній и подкрашиваній, и тогда только онъ будетъ доволенъ и счастливъ. Онъ съ какимъ-то мѣднымъ лбомъ спрашиваетъ: „Зачѣмъ обезображеннаго мяса въ квртинахъ такъ много?" и никакъ, бѣдняга, не въ состояніи отгадать простого отвѣта: оттого, что такъ много его въ самомъ дѣлѣ и было. Какъ это понять, о нѣтъ! Боже сохрани, ему надо въ картинѣ поменьше того, что есть, и побольше того, чего нѣтъ и не было; не то сейчасъ—„ложь, сатира, неправда, злостное подчёркиванье!" Какое ему дѣло до того, что турки, въ самомъ дѣлѣ, варварски обезобразили и поразбойничьи ограбили тѣла избитыхъ русскихъ подъ Телишемъ? Пусть это было, только не смѣй представлять этого: это неправда, этого не долженъ никто видѣть, это надо спрятать и позабыть, только бы налицо были трубы и барабаны! И этакіе-то господа смѣютъ говорить за другихъ, за цѣлую массу русскихъ, смѣютъ увѣрять: „Глубоко и сердечно обидится русское, простое мужицкое или солдатское сердце за правду этихъ картинъ". Да подите вы, отстаньте съ вашимъ „простымъ мужицкимъ и солдатскимъ сердцемъ", держите его дома, для собственнаго употребленія? Кому оно нужно, это ваше „простое русское сердце", чудно премудрое и карикатурно обидчивое? Подите, побывайте только на выставкѣ, послушайте, что тамъ думаютъ и говорятъ всѣ тысячи настоящихъ, не газетно-фельетонныхъ русскихъ, и вы узнаете, обижаются ли и плачутся ли они на Верещагина, взыскиваютъ ли съ него за то, что онъ не даетъ своими картинами того пошлаго „мира и спокойствія", котораго вамъ такъ бы хотѣлось.

Да, еще: непремѣнно, чтобъ тутъ были „молящіеся", чтобъ краски не были „слишкомъ врачны"—ну, вотъ тогда и будетъ на лицо настоящая исторія. Что за карикатура!

Но что всего смѣшнѣе и печальнѣе: оба писателя, и неизвѣстный, и извѣстный, въ превеликомъ неудовольствіи на Верещагина, зачѣмъ онъ не написалъ такихъ-то и такихъ-то сценъ изъ турецко-болгарской войны, зачѣмъ пропустилъ то, зачѣмъ не изобразилъ этого? Да кто вамъ сказалъ, великіе цѣнители и судьи, что Верещагинъ заказался больше писать картины изъ этой войны, и что до сихъ поръ изобразилъ, на томъ только и остановится? Можетъ быть, у него въ головѣ еще сто картинъ, такихъ же великихъ созданій, какъ большинство нынѣшнихъ. Или вы навѣрно знаете, что только въ ваши премудрыя головишки могло войти понятіе о томъ, сколько великодушія, храбрости, неслыханныхъ подвиговъ самоотверженія и величавой въ своей простотѣ человѣчности проявили несмѣтныя тысячи русскихъ, побывавшихъ на войнѣ, военныхъ и статскихъ, старыхъ и молодыхъ, мужчинъ и женщинъ, иногда даже полудѣтей? Неужели Верещагинъ, съ широкимъ сердцемъ и глубокою художественною натурою, меньше это понималъ, онъ, все это видѣвшій собственными глазами на полѣ битвы, самъ подъ ядрами и гранатами, чѣмъ вы, комфортабельно грѣвшіеся у печки въ Петербургѣ? Или же онъ провинился тѣмъ, что беретъ сюжеты для своихъ картинъ, одинъ за другимъ, не въ томъ порядкѣ, какъ вы прикажете, а какъ диктуетъ ему его собственное, объятое вдохновеніемъ чувство и воображеніе?

Но представимъ себѣ на одну секунду, что Верещагина больше нѣтъ на свѣтѣ, онъ умеръ и не напишетъ больше ни одной картины изъ турецкой войны, кромѣ тѣхъ, что теперь у насъ передъ глазами. Что жъ! Неужели и въ самомъ дѣлѣ картины его стали меньше оттого, что не всѣ цѣликомъ сцены войны тутъ представлены? Странный народъ! Вѣчное повтореніе той распреумной собаки, что разинула ротъ, чтобъ схватить то, чего нѣтъ, и выронила то, что есть. Правда, красота, небывалый реализмъ, глубина поэзіи, захватывающее чувство—все это по боку; ничего этого они не видятъ и не понимаютъ, все это летитъ понапрасну мимо, только бы великій свой патріотизмъ показать, только бы свое глубокодумное пониманіе исторіи и искусства заявить. „Тебя безъ скуки слушать можно.

А жаль, что незнакомъ ты съ нашимъ пѣтухомъ: еще бъ ты болѣ навострился, когда бы у него немного поучился". Вотъ они что!

Но пѣтуховъ теперь тутъ не одинъ—цѣлыхъ два.

Не всѣ картины у Верещагина равны—далеко нѣтъ. У него есть и посредственныя, есть и слабыя—и публика ихъ очень хорошо различаетъ, хотя, конечно, никогда не поставитъ въ великій укоръ: гдѣ же виданъ художникъ, у котораго въ цѣломъ рядѣ произведеній (да еще въ такой громадной массѣ, какъ у Верещагина) все были, какъ на подборъ, только алмазы да жемчужины наивысочайшаго калибра? Это дѣло просто немыслимое. Но кто же у насъ не чувствуетъ всей великости верещагинской выставки, неимѣщей себѣ ничего подобнаго (въ томъ же родѣ) нетолько у насъ, но и во всей Европѣ? Вѣдь, лучшіе современные живописцы войны, Нёвилли и Детайли, какъ ни высоко стали въ сравненіи со всѣми своими предшественниками (Орасами Верне́ и всѣми остальными безъ конца), но стоятъ еще далеко отъ нашего Верещагина по глубокости и смѣлости реализма. Что касается техники, то не даромъ лучшіе англійскіе и французскіе живописцы заговорили въ одинъ голосъ, увидѣвъ картины Верещагина, что у него должна учиться вся ихъ школа. И немудрено: нетолько по техникѣ, но и по выраженію, по чувству, по мысли, Верещагинъ никогда еще такъ высоко не поднимался, какъ теперь, въ своихъ картинахъ изъ турецкой войны. Не понимаетъ этого только тотъ, кто лишонъ всякаго художественнаго чувства и смысла.

Да, скажите, кто у насъ не былъ потрясенъ и тронутъ до самыхъ корней души этими чудными представленіями самой великой изъ нашихъ войнъ, у кого не захватывало духъ передъ этими изумительными сценами, подобныхъ которымъ не видывало еще европейское исскуство? Кто не думалъ про себя сто разъ: вотъ картины, которыя должны были бы стать народнымъ достояніемъ, которыя должны были бы быть куплены всѣ разомъ, цѣликомъ, и занять первое мѣсто въ русскомъ народномъ музеѣ, вмѣсто всевозможныхъ чужестранныхъ мадоннъ и Агамемноновъ; вотъ картины, которыми наше отечество имѣло бы право гордиться передъ цѣлымъ свѣтомъ, какъ оригинальнѣйшимъ созданіемъ своеобразнаго русскаго таланта и ума; вотъ картины, на покупку которыхъ должна бы сложится вся Россія, если ужь никто въ отдѣльности не съищется, кто бы ихъ купилъ. И, однакожь, не всѣ такъ думаютъ. Нашлись тоже и оплеватели, которымъ одно только нужно: доказать дрянность, тупость и глупость Верещагина, злобу его на Россію и искаженіе имъ всего самаго лучшаго и высокаго въ русскомъ народѣ, и, наконецъ, намекнуть на то, что, молъ, и писать-то красками Верещагинъ сталъ гораздо хуже прежняго. О, невѣжды! Точно будто они понимаютъ въ этомъ что-нибудь выше своихъ конытъ!

По счастью, и чтобъ меньше было намъ стыдно, такихъ доблестныхъ мужей оказалось у насъ всего два.

Чудеса, право, откуда редакція „Новаго Времени" такихъ выкапываетъ? Или она, дѣйствительно, стала нынче вѣрнымъ пріютомъ для всего, что только есть самаго гнилого на свѣтѣ?

(*„Голосъ", 12 мар. 1880 г. № 72*).

Еще кое-что г. Суворину.

Ясно, что у г. Суворина предоброе сердце. Онъ удостоиваетъ меня лишь „снисходительнаго отвѣта". Онъ великодушенъ, онъ милостивъ, онъ меня щадитъ и жалѣетъ; онъ не разитъ меня со всей силы—чего добраго, тутъ моя смерть воспослѣдуетъ и мнѣ это будетъ очень непріятно. Нѣтъ, онъ кротокъ и мягокъ; онъ не желаетъ „смерти грѣшника" и потому благоразумно соразмѣряетъ средства своей страшной артиллеріи.

Но, вѣдь какая досада! У меня нѣтъ такого же превосходнаго сердца и я не могу отвѣчать ему тѣмъ же. Я не желаю быть съ нимъ снисходителенъ, я жалѣть его не стану ни теперь, ни послѣ. Г. Суворинъ давно уже слишкомъ для меня омерзителенъ, со всѣмъ своимъ образомъ мыслей, со всѣми своими взглядами и понятіями, со всею своею безпредѣльною фальшью и дрянностью, со всѣмъ своимъ расторопнымъ „усердіемъ". Съ такими субъектами нѣтъ никакой надобности быть снисходительнымъ.

Да, г. Суворинъ находится теперь въ печальномъ положеніи. Онъ немножко похожъ на тѣхъ несчастныхъ особъ, что сдѣлаютъ „un faux pas", потомъ не устоятъ и тутъ, а потомъ и пойдутъ валять со ступеньки на ступеньку, все ниже да ниже, все плоше и гаже, все вонючѣе и отвратительнѣе. Остановиться ужъ мудрено. Такія дамы махнутъ, наконецъ, на все рукой, и лобъ у нихъ уже болѣе не краснѣетъ.

Натурально, я буду говорить только про ту часть, которая одна здѣсь касается до меня—художественную. Про другія не берусь судить.

Ровно ничего не понимая ни въ какомъ искусствѣ и съ наглымъ мѣднолобствомъ пускаясь толковать про все, г. Суворинъ уже много разъ высказывалъ именно о каждомъ изъ нихъ такія вещи, отъ которыхъ можно подскочить до потолка. Но нынче, когда онъ счелъ своимъ долгомъ спасать публику отъ неправдъ и фальшей „промахнувшагося" Верещагина, онъ публично шлепнулся еще болѣе непристойнымъ образомъ, чѣмъ когда-нибудь. И этого, конечно, никто ему не забудетъ.

Г. Суворинъ, приступая къ покаранью меня за сочувствіе къ Верещагину, объявляетъ, что у меня только и есть двѣ ноты: верхняя и нижняя, а сред-

нихъ вовсе нѣтъ, и „таковъ былъ отпечатокъ всей моей литературной дѣятельности“. Искренно печалюсь за себя, если въ самомъ дѣлѣ справедлива такая странная игра природы, и, къ сожалѣнію, никакъ не могу признать, чтобъ эта же самая природа была доброю матерью г. Суворину: у него не то, чтобъ не было тѣхъ или другихъ нотъ, а всѣ, что есть,—всѣ фальшивы сплошь, отъ низу и до верху, отъ верху и до низу, всѣ гадки, всѣ мерзки. Но вотъ, что изумительно: если у меня существуетъ тотъ природный недостатокъ, про который говоритъ г. Суворинъ, если я ношусь, какъ теленокъ по полю, задравъ хвостъ (кража, г. Суворинъ, кража: это уподобленіе—Герцена; напрасно брать у другихъ чужое добро: лучше выдумывайте что-нибудь свое), если я, носясь по полю, „ничего не вижу и не понимаю“, то, спрашивается, зачѣмъ же было меня звать въ сотрудники, когда „Новое Время“ стало вашею собственностью? зачѣмъ было столько разъ упрашивать меня, чтобъ я писалъ у васъ почаще, всякую недѣлю? А потомъ, зачѣмъ было меня столько разъ удерживать и упрашивать, сначала, чтобъ я не уходилъ, а потомъ, чтобъ я воротился,—когда мнѣ вашъ журналъ, вмѣстѣ съ вами (т.-е. съ вашимъ писательствомъ), сталъ казаться невыносимымъ? Вѣдь, документы на-лицо, если понадобится, можно ихъ напечатать.

Но я не хочу (пока) на всемъ этомъ останавливаться. Пускай всѣ мои писанья никуда не годятся и я вовсе не потому ушелъ изъ „Новаго Времени“, что оно мнѣ претило, а потому, что я ему сталъ претить — пускай! Вопросъ личный мнѣ вовсе тутъ неинтересенъ. Но зачѣмъ же, когда мы разошлись въ стороны, тотчасъ на меня врать и лгать самымъ нахальнымъ образомъ? Чтобъ меня читатели хорошенько ненавидѣли и презирали, г. Суворинъ разсказываетъ про меня, что и Брюлова-то я выставлялъ жалкимъ мазилкой, и Сѣрова — ничтожествомъ хуже послѣдняго барабанщика, и „Псковитянку“-то Римскаго-Корсакова провозглашалъ вѣнцомъ красоты, силы и изящества, и „Каменнаго-то гостя“ Даргомыжскаго—такимъ созданіемъ, передъ которымъ всѣ прочія оперы нѣчто совсѣмъ дурацкое и пошлое, и г. Рѣпина-то я объявлялъ геніемъ за его письма о Рафаэлѣ и прочемъ, и самъ г. Рѣпинъ-то не можетъ вспомнить безъ краски стыда этой моей услуги, и Иванова-то (живописца) я раздулъ безъ толка, а его семейство призналъ деспотами. Но вообразите, вѣдь все это отъ A до Z — ложь, ложь и ложь. Ничего подобнаго у меня не бывало. Я никогда не переставалъ признавать даровитость Брюлова и Сѣрова (каждаго въ своемъ родѣ), ни одной статьи никогда не писалъ ни про „Псковитянку“, ни про „Каменнаго гостя“ (значитъ, г. Суворинъ не можетъ и знать моего о нихъ мнѣнія: я, разумѣется, всегда избѣгалъ разговоровъ съ нимъ о дѣлахъ ему невѣдомыхъ и непонятныхъ); никогда не провозглашалъ г. Рѣпина геніемъ за его мнѣнія о Рафаэлѣ или другихъ мастерахъ (за которыхъ, впрочемъ, г. Суворину лучше бы и не вступаться, такъ какъ, кромѣ ихъ имени, онъ ничего о нихъ не въ состояніи сказать); наконецъ, точно также ничего не раздувалъ объ Ивановѣ, потому что шагъ за шагомъ шелъ по его письмамъ и отзывамъ. Не стану подробно доказывать все это по пунктамъ, потому что въ отношеніи къ г. Суворину оно и безцѣльно: онъ одно забылъ, другое умышленно перевралъ, третье, по нечаянности, перепуталъ по безконечному своему легкомыслію. Что пускаться въ фактическія доказательства съ такою флюгаркой, съ такимъ господиномъ на-легкѣ—ему, вѣдь, до нихъ и дѣла нѣтъ! (Впрочемъ, если обстоятельства потребуютъ, я разсмотрю, гдѣ-нибудь особо, перевираньe г. Суворина въ отношеніи меня, особенно по части столько перевраннаго имъ живописца Иванова).

Итакъ, все это пока въ сторону. Но что скажутъ читатели, когда узнаютъ, что г. Суворинъ безсовѣстно выдумываетъ и лжетъ уже не только относительно меня и моихъ прежнихъ статей, но даже и относительно фактовъ, мною буквально выписываемыхъ изъ печатнаго?

Я выписалъ третьяго дня, буквально, слово въ слово, изъ статьи этого бѣднаго Тютрюмова, печатавшаго Богъ знаетъ какую чепуху, въ 1874 году, про Верещагина: онъ совсѣмъ не вѣрилъ, чтобы такая масса картинъ могла быть сдѣлана однимъ и тѣмъ же человѣкомъ въ такое короткое время. Значитъ, Верещагинъ нанималъ мюнхенскихъ живописцевъ. При этомъ случаѣ, Тютрюмовъ провозглашалъ: „Такому художнику, какъ Верещагинъ, полезны только деньги, деньги и деньги, которыя онъ умѣлъ ловко выручать“. И что же? Г. Суворинъ увѣряетъ, что я „тщательно искажаю статьи Тютрюмова, въ надеждѣ, что публика ихъ не помнитъ“. Какъ „статьи“? Да вѣдь ихъ была всего одна. А та, которая была, въ той стоитъ слово въ слово то, что я выписалъ. Не угодно ли посмотрѣть „Русскій Міръ“ 1874 года, № 265-й? Неужели посылать вамъ газету въ редакцію, чтобъ лобъ вашъ, г. Суворинъ, попробовалъ покраснѣть? Напрасный трудъ, я думаю.

И вотъ что забавно: г. Суворинъ увѣряетъ, что это банальный пріемъ — сравнивать его статьи со статьями Тютрюмова. Что же тутъ банальнаго? Банальность вся только на его сторонѣ, пополамъ съ Тютрюмовымъ. Вольно вамъ обоимъ, господа, до такой степени сходиться въ пошлостяхъ и гадостяхъ.

Потомъ еще г. Суворинъ увѣряетъ, что я выбиралъ изъ лондонскихъ и парижскихъ статей наиболѣе лестные отзывы о Верещагинѣ и печаталъ ихъ въ „Новомъ Времени“, и утаивалъ тѣ, которые для Верещагина были нелестны. Новая ложь и новая гадость! Я ничего не выбиралъ лестнаго и не утаивалъ нелестнаго (всякій негодяй всегда подозрѣваетъ другихъ людей въ какой-нибудь низости): я далъ сотруднику „Новаго Времени“, печатавшему статьи о Лондонѣ и Парижѣ, все рѣшительно, до послѣдней строки, что только у меня самого было изъ иностранныхъ журналовъ, и теперь я принужденъ думать, что или г. Суворинъ никогда не читаетъ собственной газеты, или память у него, какъ рѣшето, и онъ ничего не помнитъ изъ того что у него же печатается: въ напечатанныхъ, въ 1879 году, въ „Новомъ Времени“, отзывахъ о Верещагинѣ изъ Лондона и Парижа приведено очень много похвалъ, но также тутъ

встрѣчаются и разныя порицанія. Пусть г. Суворинъ велитъ своимъ помощникамъ отыскать прошлогодніе нумера своей газеты и пусть самъ себя казнитъ, если еще въ состояніи.

При этомъ тотъ же г. Суворинъ жалуется, что составитель статей о Верещагинѣ приводилъ цитаты изъ газеты „Figaro“. А позвольте узнать: почему нельзя приводить выписки изъ газеты „Figaro“, точно такъ же, какъ изъ прочихъ журналовъ? Вѣдь, приводятъ же выписки изъ „Новаго Времени“, и бумага это терпитъ—ничего! Чѣмъ же газета „Figaro“ вдругъ сдѣлалась хуже „Новаго Времени“? А если ужь такъ позорны цитаты изъ газеты „Figaro“, то зачѣмъ же вы ихъ печатали у себя? Чего же вы смотрѣли? Вѣдь не я редакторъ „Новаго Времени“, а вы.

Далѣе, тотъ же г. Суворинъ пробуетъ увѣрить читателя, что я налгалъ на Европу, увѣряя, что вся она приходила въ восторгъ отъ картинъ Верещагина, между тѣмъ, какъ этого на дѣлѣ вовсе „не бывало“; что я говорилъ, будто „Европа ничего подобнаго верещагинскимъ картинамъ никогда не видала“. Прекрасно, прекрасно, г. Суворинъ, лгите хорошенько! Но, вѣдь, у меня нигдѣ не было говорено о „Европѣ“: я говорилъ только о Парижѣ и Лондонѣ, такъ какъ только въ этихъ двухъ городахъ выставлялись картины Верещагина; но, вѣдь, я *отъ своего собственнаго имени, а не отъ имени Европы* говорилъ какъ-то въ моей статьѣ, что нигдѣ пѣтъ сценъ изъ войны подобныхъ верещагинскимъ; но вѣдь, собственный корреспондентъ „Новаго Времени“, г. Молчановъ, печаталъ въ этой газетѣ о необыкновенныхъ восторгахъ Парижа по поводу верещагинской выставки о томъ, какъ на нее просто нельзя было продраться, о томъ, что она составляетъ эпоху и т. д.

Каковъ г. Суворинъ! Онъ ничего не помнитъ и только свое же дѣло передергиваетъ понаторѣвшею рукою.

А потомъ, у него есть еще одна прекрасная привычка. Когда его поймаютъ во лжи и притворствѣ, когда его уличатъ, онъ тотчасъ начинаетъ вилять и увертываться самымъ противнымъ и невѣроятнымъ образомъ, въ родѣ тѣхъ людей, что уличены бываютъ въ томъ, что ошиблись чужою дверью или кармапомъ. Онъ начинаетъ клясться и божиться: „Да я ничего-съ, я только такъ-съ, я только мимо проходилъ, я и не думалъ-съ“... Такъ вотъ и нынче. Онъ пробуетъ увѣрить, что онъ и не думалъ „оплевывать“ Верещагина (и при этомъ, посмотрите, какой умный резонъ выставляетъ въ свою защиту: онъ не „оплевывалъ“ Верещагина, потому что тотъ „не такой человѣкъ, чтобъ кому-нибудь это позволить“—точно оплевываніе производится послѣ предварительнаго позволенія!). Онъ не думалъ! Да кто же въ Петербургѣ не видалъ этого гнуснаго оплеванья, кто на него не жаловался? Кому оно не казалось сразу и противнымъ, и позорнымъ? Кто не отворачивался отъ г. Суворина больше прежняго? Онъ пробуетъ еще увѣрить, что онъ не упрекалъ Верещагина, точь-въ-точь пошлякъ Тютрюмовъ, въ умѣньѣ обдѣлывать свои дѣлишки, въ „умѣньѣ прославиться“, для чего нужны „всевозможные ресурсы“ Верещагина. Не юлите понапрасну, г. Суворинъ! Собственныхъ словъ не выскоблите ничѣмъ, да ничѣмъ и не затушуете, никакими „честными“ толкованіями посредствомъ „массы картинъ“, посредствомъ законнаго и естественнаго желанія показать товаръ лицомъ. Нѣтъ, нѣтъ, когда вы выговорили свои гадости, и каждый понялъ ихъ назначеніе, вамъ уже поздно было хватиться, что промахнулись, поздно было поворачивать налѣво кругомъ. Никого ужь тутъ вамъ не надуть. Поздно.

Мнѣ очень жаль, что я принужденъ былъ употребить столько мѣста на то, чтобъ перебрать г. Суворина по косточкамъ. Что же дѣлать, когда онъ такъ много лжетъ? Что ни слово, то неправда. Надо же со всѣмъ этимъ распрѣвиться.

И, какъ вѣнецъ всему, г. Суворинъ жалуется, что я ему приписываю любовь къ „казенной живописи“. А что же это, какъ не любовь къ казенной живописи, когда онъ печалится, что въ картинахъ Верещагина „нѣтъ ничего такого, что говорило бы въ пользу войны, въ пользу истребленія человѣчества“ (!)? Это можетъ придти въ голову только самому казенному чиновнику. Когда онъ печалится, что „самая природа взята въ суровые моменты своей жизни: голыя деревья, снѣжныя поля, бѣлыя громады горъ, вьюга и морозы“—Господи, какъ глупо! Верещагинъ, чтобъ его картины были успокоительны и истинно достойны, долженъ представить лѣто, вмѣсто зимы, вопреки событіямъ, долженъ представлять пышныя деревья, гдѣ ихъ не бывало, солнце, когда оно не показывалось, нѣжные зефиры, когда завывала метель; что же, какъ не любовь къ казёнщинѣ и казенной живописи наполняла грудь г. Суворина, когда онъ тосковалъ, что на картинахъ у Верещагина только груды тѣлъ, груды череповъ, вороны и *нѣсколько обыденныхъ типовъ*, а также, что тутъ русскій солдатъ выходитъ „животнымъ даже въ своей радости, *ибо эта радость раздается въ виду разбросанныхъ труповъ*“? Видали вы, слышали вы что-нибудь казеннѣе и глупѣе всего этого? Типы не должны быть „обыденны“, а натурально представлять достодолжныхъ „Агамемноновъ“ и „Ахилловъ“ (какъ съ точностью указано у г. Суворина); и солдатъ становится „животнымъ“, если кричитъ „ура“ Скобелеву и бросаетъ шапки вверхъ тамъ, гдѣ лежатъ трупы. Нужды нѣтъ, что такъ было на самомъ дѣлѣ—надо было представить на картинѣ (какъ слѣдуетъ, „по казенному“) какое-нибудь другое мѣсто, тамъ, за деревьями, за долами, и за горами, однимъ словомъ, какъ прилично, какъ требуется по правиламъ учтивости. Сообщникъ г. Суворина, нѣкто В. П., увѣряетъ, что лучше бы Верещагинъ бралъ примѣръ съ природы: она, молъ, сама „упорно натягиваетъ покровъ на свою разрушительную работу“. Словомъ, Верещагинъ, зачѣмъ вы позабыли у себя въ чемоданѣ классическій фиговый листокъ академій? Ахъ, съ какимъ удовольствіемъ я налѣпилъ бы по фиговому листику на мозги г. Суворину и его пріятелю В. П. Какія тамъ сидятъ непристойности, я думаю посмотрѣть страшно!

Жалобныя завыванія двухъ друзей напоминаютъ

мнѣ, знаете ли кого и что? Они напоминаютъ мнѣ вопли Булгарина и его друзей, Греча и Сенковскаго, когда стали появляться созданія Гоголя и его школы. Все тутъ было не то и не такъ для этихъ великихъ праведниковъ и мудрецовъ. И русская-то натура унижала ъ, и клевета-то тутъ была на все высокое и прекрасное, и „односторонность", и непростительная „неполнота", и отсутствіе типовъ, и „сатира, вмѣсто живой правды", словомъ, все, что теперь пишется двумя достойными обличителями Верещагина. Ну, и что же? Чья взяла? Сторона ли Булгарина съ его завидною „полнотой" тупости, ненависти и гадости, или сторона талантливыхъ русскихъ художниковъ, все только изображавшихъ тёмныя, да бѣдныя, да отталкивающія стороны русской жизни, безъ всякаго „отдыха" и казеннаго „свѣтлаго луча"? О чемъ тутъ спрашивать? Каждый у насъ знаетъ, какъ публика и время расправились съ нашими старинными пошляками, 40 лѣтъ назадъ.

Мнѣ кажется, тоже и г. Суворина ожидаетъ, какъ и Булгарина съ товарищами, одна изъ самыхъ скверныхъ и позорныхъ страницъ въ будущей исторіи нынѣшняго времени.

(„*Голосъ*", *15 мар. 1880, № 75*).

Новыя выходки г. Суворина.

Три дня назадъ, въ „Новомъ Времени" было напечатано:

„Парижскія авторитетныя „revues" совѣмъ умолчали о выставкѣ Верещагина въ Парижѣ; очень авторитетный „L'Art", обыкновенно не пропускающій выдающихся явленій, въ области живописи, скульптуры и проч., и воспроизводящій ихъ на своихъ страницахъ, не говорилъ до сихъ поръ о выставкѣ Верещагина".

На другой же день въ „Голосѣ" было указано, что въ „L'Art" *была* статья, и мало того, что была, но содержала въ себѣ высокія похвалы. Казалось бы, что тутъ дѣлать? Покаяться и замолчать. Какъ можно! Г. Суворинъ на то и Суворинъ, чтобъ ничего не думать и не дѣлать почеловѣчески, а Богъ знаетъ показовски. Онъ, во-первыхъ, поспѣшилъ вы швырнуть изъ рукава милый камешекъ, въ видѣ гнусненькой замѣточки, что если Верещагинъ или его друзья видѣли или знаютъ статью въ „L'Art", то это потому, что „обладаютъ талисманомъ вырѣзокъ изъ иностранныхъ газетъ". Вотъ что дѣло, то дѣло! Само собою разумѣется, во всемъ Петербургѣ никто, рѣшительно никто не получаетъ журнала „L'Art" и всѣ вынуждены узнавать его статьи изъ вырѣзокъ, присылаемыхъ по почтѣ, одному г. Суворину отправляютъ изъ Парижа подлинный журналъ.

Это—разъ. Во-вторыхъ, г. Суворинъ даетъ понять, что если въ „L'Art" напечатана статья про Верещагина, то это потому, что „онъ былъ въ редакціи и даже нарисовалъ для нея два рисунка". Что, вилъ? Какъ вы находите? Что касается меня, то я за слова не возражу теперь на эти красивенькія вещи, потому что, вѣроятно, мнѣ скоро придется выставить цѣлый рядъ точно такихъ же, а, можетъ быть, и лучше.

Но это что! Это безцѣлица, въ сравненіи съ глазомъ въ статьѣ г. Суворина.

Глазное состоитъ въ томъ, что г. Суворинъ, вѣрный своимъ пересолительнымъ привычкамъ (что дѣлать: привычка—вторая натура! позагрубую руку, говорятъ, какъ уже ее ничѣмъ удержать), выпустилъ изъ статьи „L'Art" все, что ему не нравилось, все, отъ чего должны были скрежетать у него зубы.

Онъ представилъ автора статьи въ „L'Art" ненавистникомъ Россіи, человѣкомъ, радующимся, что Верещагинъ, будто бы, сравнитъ своихъ соотечественниковъ. Словомъ, г. Суворинъ представляетъ француза человѣкомъ узкимъ, чорствымъ, ограниченнымъ гуркофиломъ, ничего здраво непонимающимъ и все умышленно искажающимъ (какихъ, подумаешь, прекрасныхъ критиковъ держитъ въ Парижѣ „авторитетная Revue", три дня назадъ столь глубоко цѣнимая г. Суворинымъ).

Но всякій, кто не только въ Петербургѣ, но хоть въ цѣлой Россіи прочтетъ статью въ газетѣ „L'Art", глазамъ своимъ не повѣритъ, читая строки г. Суворина. „Нѣтъ—скажетъ, вѣроятно, всякій—нѣтъ, это уже просто невообразимо! Дерзость безстыдства и лжи дальше этого еще никогда не заходила"!

Вотъ вамъ то, что злостно утаено г. Суворинымъ. Статья г. Гюгонѣ („L'Art", № 265-й) начинается такъ:

„Писатели, давшіе Верещагину прозвище русскаго Орасія Верне, полагали, конечно, что этимъ дѣлаютъ ему честь; но онъ навѣрно имѣлъ бы право считать себя оклеветаннымъ. Дѣйствительно, общее впечатлѣніе, производимое выставкою г. Верещагина, не есть прославленіе власти или войны. Разсказывая правдиво и съ потрясеннымъ чувствомъ (émotion) *страданія солдата, безъ различія національностей, равно чувствуя жалость и къ побѣдителямъ, и къ побѣжденнымъ*, г. Верещагинъ показалъ себя *глубоко человѣкомъ*. Его картины содержатъ въ себѣ мучительную реальность (une réalité poignante) и высокую философію... Г. Верещагинъ поклоненіе одного только зрѣлища n'est courtisan que du malheur). Онъ разбилъ страшныя страданія нарисованныхъ имъ жертвъ, и вмѣсто того, чтобъ оставаться невозмутимымъ зрителемъ, онъ не можетъ удержаться, чтобъ не возвысить своимъ голосомъ честнаго человѣка (il ne peut s'empêcher de pousser son cri d'honnête homme). Будучи ученикомъ Жерома, г. Верещагинъ, понятному, хотѣлъ прославить самого себя, прежде чѣмъ взялся за дорогу. Онъ иногда приближается къ Мессонье. Въ настоящее время въ немъ

есть что-то, похожее на Жерико и Курбэ. Русскіе, какъ всѣ народы одной съ ними породы, турки и венгерцы (!), обладаютъ великою способностью ассимиляціи; но до сихъ поръ они ничего не создали. Г. Верещагинъ, начиная со своихъ дебютовъ въ 1869 году, являлся всего болѣе остроумнымъ подражателемъ. Только въ 1877 году онъ попалъ на свой настоящій путь".

Сказавъ далѣе про индійскіе картины и этюды Верещагина, что нѣкоторые изъ нихъ „замѣчательны", авторъ прибавляетъ: „Но я не стану много о нихъ говорить, потому что, по моему мнѣнію, они не характеризуютъ оригинальности таланта этого живописца" (эта фраза приведена у г. Суворина, какъ *полезная*, по его понятіямъ, для *поученія* нашего живописца). Несмотря на свое намѣреніе „мало говорить" объ индійскихъ картинахъ Верещагина, г. Гюгоннѐ, все-таки, въ очень сильныхъ выраженіяхъ расхваливаетъ многія изъ нихъ. Такъ, напримѣръ, кромѣ „Таджъ-Магала", говоритъ онъ, „здѣсь можно восхищаться (admirer) колоннадой „Эллорскаго храма" и разными народными типами, особенно же внутренностью большой бѣлой мраморной мечети, *которая представляетъ истинный tour de force, потому что въ этихъ странахъ надо достигать перспективы безъ тѣней. Художники часто попадаютъ въ японщину, и часто замѣчено было, что ихъ произведенія бываютъ плоски*" (первую половину этого отзыва г. Суворинъ злостно утаилъ, а вторую злостно перетолковалъ такъ, какъ будто французскій авторъ намекаетъ на японщину Верещагина. Такое толкованіе до того невѣроятно и нагло, что я даже готовъ заподозрить г. Суворина въ томъ, что онъ просто по-французски плохо понимаетъ, и не уразумѣлъ, что г. Гюгоннѐ не то, что упрекнуть желаетъ Верещагина въ чемъ-то, а приписываетъ ему талантливый результатъ тамъ, гдѣ слишкомъ многіе неспособны достигнуть его. Если мое соображеніе вѣрно, то пусть г. Суворинъ, прежде чѣмъ соваться въ переводы, пойдетъ да поучится французскому языку: въ антрактахъ между своимъ лганьемъ и враньемъ хоть отдохнетъ, авось).

Затѣмъ, г. Гюгоннѐ продолжаетъ:

„Но я не хочу останавливаться на этомъ. Я всего болѣе желаю говорить о картинахъ Верещагина, вдохновленныхъ этою страшною русско-турецкою войною. Онѣ менѣе кончены, чѣмъ индійскія, *но содержатъ болѣе могущества* (ils possèdent pourtant plus de puissance—эти слова, какъ и послѣдующія, злостно утаены г. Суворинымъ), потому что художникъ достигъ уже полноты своего таланта, и потому еще, что сама сущность сюжетовъ болѣе сообразна съ темпераментомъ сѣвернаго человѣка, доступнаго меланхоліи скорѣе, чѣмъ энтузіазму, и болѣе знакомому со снѣговыми эффектами, чѣмъ съ солнцемъ Индіи. Двадцать картинъ изъ войны 1877 года поразили меня своею искренностью. Я ожидалъ пошлой апологіи побѣды (vulgaire apologie de la conquête) и московитскаго перевода гнуснаго „горе побѣжденнымъ". Каково же было мое удивленіе, когда я, слѣдившій въ противоположномъ (т.-е. турецкомъ) лагерѣ за перипетіями этой мрачной драмы, увидѣлъ, что я долженъ отдать справедливость откровенности и безпристрастію художника!"

Слѣдуетъ длинное описаніе картинъ Верещагина, иногда вполнѣ справедливое, иногда невѣрное (до чего, впрочемъ, намъ дѣла въ настоящемъ случаѣ мало, потому что мы не критическую способность Гюгоннѐ имѣемъ въ виду, а отношеніе его къ Верещагину); иногда Гюгоннѐ пробуетъ даже „поправлять" Верещагина на основаніи того, что, по его мнѣнію, было ему лучше извѣстно въ турецкомъ лагерѣ.

Затѣмъ онъ кончаетъ свою статью такъ:

„Эти мрачныя драмы трактованы Верещагинымъ отомстительною кистью (un pinceau vengeur). Какая моральная возвышенность въ сравненіи съ знаменитою „Эйлаускою баталіей", писанною въ Парижѣ! Русскій живописецъ представляетъ снѣгъ лучше, чѣмъ кто-либо на свѣтѣ; онъ передаетъ ощущеніе холода съ необычайною краснорѣчивостью, потому что самъ часто его испытывалъ... Эти краснорѣчивыя страницы современной исторіи достойны Тацита и Мишлѐ. Это-то и объясняетъ глубокое впечатлѣніе, произведенное на парижскую публику верещагинскою выставкою. Дозволено надѣяться, что она будетъ имѣть благодѣтельное вліяніе на нашихъ художниковъ. Г. Верещагинъ нашолъ дорогу, мало проторенную до него. Батальные живописцы представляютъ обыкновенно такія сцены, которыхъ сами не видѣли, и только о томъ и думаютъ, какъ бы идеализовать побѣдоносныхъ генераловъ. Странно то, что русскій *первый* нарисовалъ оборотную сторону медали. Не обладая талантомъ внѣ всякаго сравненія (hors ligne), г. Верещагинъ обладаетъ тѣмъ неоспоримымъ превосходствомъ, что много видѣлъ. Авось, онъ намъ окажетъ ту услугу, что выведетъ изъ моды комнатныхъ стратеговъ и сидящихъ на мѣстѣ путешественниковъ! Наши художники, я надѣюсь, не долго позволятъ, чтобъ говорили: Нынѣче съ сѣвера идетъ къ намъ истина!".

Вотъ что, *въ самомъ дѣлѣ*, не по-суворински написано въ „L'Art".

Но г. Суворинъ, оболгавъ, безъ всякаго стыда и совѣсти, и автора, и его статью, въ концѣ увѣряетъ—знаете ли что? Просто не повѣришь, пока самъ не прочтешь: будто французскій авторъ и онъ, Суворинъ, *во всемъ совершенно сходятся, какъ въ подробностяхъ, такъ и въ идеѣ* (!).

Я даже думаю теперь, не господинъ ли Суворинъ сообщилъ заблаговременно въ Парижъ, г-ну Гюгоннѐ, мысль о томъ, что картины Верещагина достойны Тацита и Мишлѐ. По крайней мѣрѣ, ужь совсѣмъ Хлестаковъ тогда.

Всякій знаетъ, что дѣлаютъ съ тѣмъ, кто потихоньку, въ уголку, обмѣриваетъ и отвѣшиваетъ, кто подсыпаетъ въ муку и отливаетъ отъ полока, кто дѣлаетъ „фокусы" съ картами, не всѣмъ присутствующимъ нравящіеся. Что же предпринять съ тѣмъ, кто въ литературѣ, публично и среди бѣла дня, станетъ обмѣривать и обвѣшивать, подсыпать и отливать, да еще картами вертѣть на совершенно особенный манеръ?

(*„Голосъ", 19 мар. 1880 г., № 79*).

Критическія и библіографическія замѣтки.

Русское сочиненіе о египетской архитектурѣ.

Критическія наблюденія надъ формами изящныхъ искусствъ.

Сочиненіе *Адріана Прахова*. Выпускъ I-й. Зодчество древняго Египта. С.-Пб. 1890.

Сочиненіе г. Прахова появилось въ свѣтъ уже цѣлыхъ полгода тому назадъ. Оно было представлено въ С.-Петербургскій университетъ для полученія его авторомъ степени доктора теоріи и исторіи искусствъ. Но на диспутѣ, происходившемъ въ университетѣ 30-го марта нынѣшняго года, оба оффиціальные оппонента, профессоръ К. Я. Люгебиль и доцентъ Ѳ. Ѳ. Соколовъ, заявили, что, какъ не-спеціалисты по части искусства вообще, и египетской архитектуры въ особенности, они не могутъ представить возраженій по существу, и потому ограничились лишь нѣсколькими частными замѣтками. Съ тѣхъ поръ сочиненіе г. Прахова такъ и осталось безъ критическаго разсмотрѣнія: ни наши восточники, ни преподаватели исторіи искусства въ разныхъ русскихъ университетахъ, ни тѣ изъ нашихъ архитекторовъ, которые интересуются исторіей своего искусства, никто не занялся книгой г. Прахова, никто не обсуждалъ ея, и даже никто не представилъ какихъ бы то ни было частныхъ замѣтокъ объ отдѣльныхъ частяхъ ея. И достоинства, и недостатки ея остались совершенно неизвѣстными публикѣ, точно будто книги вовсе не появлялось на свѣтъ.

Но это—великая несправедливость. Сочиненіе г. Прахова ни въ какомъ отношеніи не заслуживало такого упорнаго молчанія. Оно далеко не принадлежитъ къ числу такихъ книгъ, о которыхъ говорить нѣчего или не стоитъ. Оно никоимъ образомъ не можетъ быть отнесено къ разряду сочиненій безцвѣтныхъ, ничтожныхъ или пустыхъ. Оно есть результатъ долгаго и прилежнаго изученія по памятникамъ, а въ дѣлѣ исторіи искусства это составляетъ самое рѣдкое у насъ исключеніе; если же прибавить къ тому, что въ настоящемъ случаѣ дѣло идетъ объ искусствѣ египетскомъ, которымъ у насъ никто спеціально не занимается, не смотря на все значеніе его въ современной европейской наукѣ, послѣ блестящихъ открытій и великихъ изслѣдованій послѣднихъ десятилѣтій, то заслуга г. Прахова становится еще значительнѣе. Нельзя безъ симпатіи и уваженія отнестись къ труду его, хотя бы только по тому одному, что онъ, безъ посторонней помощи и почти безъ предварительной работы со стороны западныхъ изслѣдователей египетскаго искусства, рѣшился разсмотрѣть громадные атласы двухъ египетскихъ экспедиціи—французской, прошлаго столѣтія (во время Наполеоновскаго похода), и прусской, первой половины нынѣшняго (подъ предводительствомъ Лепсіуса). Одна уже эта столь трудная попытка разобрать матеріалъ этихъ двухъ атласовъ, мало изслѣдованный, а частью и вовсе еще не изслѣдованный, даетъ труду г. Прахова все право на признательность и уваженіе занимающихся дѣломъ искусства.

Но что всего важнѣе—г. Праховъ, при своемъ изученіи египетскаго искусства, явился изслѣдователемъ самостоятельнымъ. Онъ не повторяетъ ничьихъ взглядовъ, не держится ничьихъ готовыхъ мнѣній, и взялъ себѣ задачею—собственнымъ умомъ разсмотрѣть представляемые египетскою архитектурою факты, анализировать ихъ и дойти до пониманія ихъ значенія. Сверхъ того, онъ принялъ твердую и смѣлую рѣшимость—не стѣсняться чужими теоріями и выводами, хотя бы они исходили отъ знаменитыхъ европейскихъ авторитетовъ, и подвергнулъ ихъ, безъ всякой ложной застѣнчивости, изслѣдованію. Все это говоритъ въ пользу г. Прахова и придаетъ его книгѣ особенный интересъ, колоритъ и значеніе.

Поэтому, нельзя не сочувствовать вполнѣ рѣшенію С.-Петербургскаго университета, признавшаго трудъ г. Прахова заслуживающимъ полнаго вниманія, а автора—достойнымъ той ученой степени, которой онъ искалъ.

Но, указавъ на хорошія и почтенныя стороны книги г. Прахова, нельзя умолчать и о недостаткахъ ея. Это, во-первыхъ—слишкомъ неполное знакомство г. Прахова со всѣмъ тѣмъ, что до сихъ поръ было изслѣдовано и высказано западными учеными по части египетскаго искусства и архитектуры; во-вторыхъ—слишкомъ высокомѣрное отношеніе г. Прахова къ тому, что ему извѣстно изъ мнѣній и выводовъ западныхъ ученыхъ по этому предмету, и вмѣстѣ съ тѣмъ—непомѣрно высокое понятіе его о достоинствѣ собственныхъ изысканій и выводовъ; наконецъ, въ-третьихъ—насильственное обращеніе съ извѣстными ему фактами египетскаго искусства. Всѣ эти три недостатка оказались для книги г. Прахова не случайными, а коренными, и очень неблагопріятно повліяли на составъ и характеръ ея.

Что касается до перваго недостатка, то онъ бросается въ глаза при первомъ же взглядѣ на книгу. Каждый изъ трехъ отдѣловъ, на которые подраздѣляется сочиненіе г. Прахова, начинается рубрикой: „Литература вопроса“. Какъ хорошо, какъ солидно, какъ систематично! скажетъ въ первую минуту читатель, пробѣжавъ оглавленіе. Но стоитъ только развернуть самое сочиненіе, и удовольствію конецъ. Оказывается, что подъ видомъ „литературы вопроса“ для перваго отдѣла приведено всего только двѣ статьи: одна—нѣмецкаго архитектора Эрбкама, другая—французскаго эгиптолога Маріэтта; подъ видомъ „литературы вопроса“ для втораго отдѣла приведено опять-таки всего двѣ статьи нѣмецкаго египтолога Лепсіуса;

для третьяго отдѣла—та же, что̀ и въ первомъ отдѣлѣ, статья Эрбкама и статьи двухъ нѣмецкихъ египтологовъ—Дюмихена и Бругша. Вотъ и вся „литература“ о египетскомъ искусствѣ, на которую ссылается г. Праховъ. Будь онъ знакомъ со многими другими изъ существующихъ сочиненій и статей по этому предмету, навѣрное—книга его получила бы другой видъ и содержаніе.

Что касается до втораго недостатка книги г. Прахова, то на него было указано еще на университетскомъ диспутѣ 30-го марта. Одинъ изъ оппонентовъ, г. Соколовъ, высказалъ здѣсь публично, что „г. Праховъ придаетъ своему сочиненію слишкомъ большое значеніе, котораго оно, можетъ быть, и не имѣетъ“, и эти слова г. Соколова относились не только къ тому, что̀ напечатано было въ книгѣ, но и къ произнесенной на диспутѣ вступительной рѣчи г. Прахова, поразившей многихъ присутствовавшихъ своимъ самовосхвалительнымъ тономъ. Нельзя не согласиться съ г. Соколовымъ, если прочесть даже только одно предисловіе г. Прахова къ его книгѣ. „Легкость, съ которою пишутся сочиненія по всемірной исторіи искусства на западѣ“, говоритъ онъ здѣсь,—„могла бы, конечно, соблазнить написать подобную же книгу по чужимъ изысканіямъ. Но первый же шагъ на этомъ пути потребовалъ примѣчаній, затѣмъ экскурсовъ, изъ которыхъ въ концѣ концовъ составились три предлагаемыя нынѣ монографіи. Желательно было бы встрѣтить такую исторію искусства, которая не занималась бы однимъ только регистрированіемъ фактовъ, но поставила бы своею задачею не только отмѣтить и описать, но и объяснить формы искусства, то-есть, чрезъ видимыя формы проникнуть въ идеи и въ исторію этихъ формъ. Въ этомъ вся особенность метода настоящаго изслѣдованія... Я считалъ бы свое дѣло сдѣланнымъ, еслибы тѣ доводы и тотъ научный аппаратъ, на которыхъ я строю свои выводы, незыблемо утвердили бы въ наукѣ поднятые въ настоящихъ трехъ розысканіяхъ вопросы, какъ я ихъ ставлю, еслибы для рѣшенія ихъ стали собираться новые матеріалы и тщательно разрабатываться старые подъ новымъ угломъ зрѣнія, какъ подобное сдѣлано мною въ области исторіи греческаго искусства для вопроса объ эгинскихъ мраморахъ“... Итакъ, западные ученые до сихъ поръ только „регистрировали факты“, только „отмѣчали и описывали“ и ничуть не заботились о томъ, чтобы объяснить формы искусства. Эта послѣдняя заслуга впервые исключительно принадлежитъ г. Прахову, который и „вопросы надлежащіе“ поднялъ, и настоящій „уголъ зрѣнія“ отыскалъ, и единственно правильный методъ намѣтилъ. Поэтому, и то, и другое, и третье должно утвердиться въ наукѣ „незыблемо“. Прочимъ изслѣдователямъ предоставляется теперь только „собирать новые матеріалы и тщательнѣе разрабатывать старые“, подобно той, уже гораздо болѣе противъ прежняго тщательной разработкѣ, какую показалъ Европѣ тотъ же г. Праховъ въ своемъ изслѣдованіи объ эгинскихъ мраморахъ. Мы не станемъ, конечно, въ настоящихъ замѣткахъ затрогивать сочиненіе г. Прахова объ эгинскихъ мраморахъ (предоставляя себѣ подробно разсмотрѣть его при другомъ случаѣ), но въ настоящую минуту нельзя не подивиться странному самообольщенію г. Прахова, доводящему его почти до аррогантности въ отношеніи къ цѣлой массѣ достойнѣйшихъ и замѣчательнѣйшихъ европейскихъ ученыхъ. Никто, кромѣ г. Прахова, не догадался до сихъ поръ заняться самою сущностью дѣла по части египетскаго искусства (повидимому, также, отчасти и греческаго); всѣ до сихъ поръ занимались чѣмъ-то совершенно второстепеннымъ, вовсе не дѣльнымъ и не важнымъ! Одинъ онъ уразумѣлъ должное и сталъ на настоящій уголъ зрѣнія! Можно ли не ожидать, уже и a priori, громадныхъ промаховъ, невѣростей и недочетовъ отъ автора, столько наполненнаго самимъ собою?

Что же касается, наконецъ, третьяго недостатка—насильственнаго обращенія г. Прахова съ фактами, ему извѣстными, то онъ происходитъ опять-таки отъ того же самаго деспотическаго настроенія, которое побуждаетъ г. Прахова относиться къ другимъ авторамъ высокомѣрно, а къ самому себѣ—черезъ чуръ любовно. Набредя на извѣстную идею, г. Праховъ считаетъ ее ужь выше всего, что̀ только можно себѣ представить, безмѣрно любуется на нее, вѣруетъ въ нее со слѣпымъ фанатизмомъ, и потому старается вогнать въ ея рамки какіе бы то ни было факты, попадающіеся ему на пути, хотя бы при этомъ ему приходилось ихъ ломать и обезображивать, забывая одно изъ того, что̀ прежде самъ же говорилъ, и не обращая никакого вниманія на множество подробностей, тутъ же рядомъ стоящихъ.

Понятно, что такого рода недостатки не могли не имѣть, во многихъ случаяхъ, самыхъ печальныхъ результатовъ и не могли не повредить лучшимъ сторонамъ прилежныхъ и усидчивыхъ розысканій г. Прахова.

Сочиненіе „Зодчество древняго Египта“ подраздѣляется на три главные отдѣла:

I. По какому принципу строились гробницы Древняго Царства.

II. Происхожденіе египетскихъ колоннъ.

III. Теорія египетскаго храма.

Сущность содержанія этихъ трехъ отдѣловъ изложена самимъ г. Праховымъ въ „Выводахъ“, помѣщенныхъ въ концѣ книги, и конечно, предназначенныхъ служить тезисами на университетскомъ диспутѣ. Намъ они даютъ возможность разомъ обозрѣть все содержаніе книги. Вотъ въ чемъ заключаются добытые г. Праховымъ результаты:

„I. Первою архитектурною формою, прообразомъ всѣхъ послѣдующихъ египетскихъ зданій историческаго времени, была кочевая палатка.

„II. Формы кочевой палатки примѣнены были, какъ украшенія, послѣдовательно къ двумъ родамъ построекъ—деревяннымъ зданіямъ, рѣшетчатымъ, и зданіямъ каменнымъ, еще точнѣе сохранившимъ первоначальныя формы.

„III. Въ древнѣйшую эпоху Египтяне имѣли обычай хоронить муміи въ гробахъ, представлявшихъ полное подобіе дѣйствительнаго дома.

„IV. Гробницы Древняго Царства, отъ IV до XII династіи, представляютъ подражаніе египетскому жилью, и все ихъ разнообразіе происходитъ отъ степени, въ которой онѣ передаютъ этотъ образецъ, и отъ измѣненій, которыя съ теченіемъ времени происходили въ самомъ образцѣ.

„V. Зодчество Древняго Царства не представляетъ ни одной формы, которая несомнѣнно была бы по происхожденію своему ископаемая. Всѣ формы—колонны, съ ихъ базами и капителью, архитравы, настилки половъ, крыши, формы стѣнъ—указываютъ, что все позднѣйшее, каменное зодчество Египтянъ повторяло формы созидаемыя, явившіяся въ палаточныхъ и деревянныхъ постройкахъ.

„VI. Храмъ въ Эдфу можетъ считаться нормой египетскихъ храмовъ всѣхъ эпохъ.

„VII. Вполнѣ развитый, нормальный египетскій храмъ представляетъ небесный путь, небосводъ или воды Небесныя, по которымъ ежедневно проѣзжаетъ въ лодкѣ богъ солнца Ра, черезъ всѣ 12 дневныхъ часовъ... Послѣдовательное съуженіе частей храма отъ пилоновъ къ мезену условлено тѣмъ, что храмъ состоитъ изъ трехъ палатокъ, послѣдовательно вставленныхъ другъ въ друга, и, можетъ быть, знаменующихъ нѣсколько небесъ.

„VIII. Храмы перистильные и храмы пещерные не могутъ считаться особыми храмами, построенными по какой-нибудь особой идеѣ, но разновидностями общаго храма, причемъ перистильный храмъ съ полною послѣдовательностью объясняется прообразомъ египетскихъ храмовъ—храмомъ палаточнымъ, а пещерный—недостаткомъ мѣста, принудившимъ высѣкать храмы въ скалахъ, вмѣсто того, чтобъ ихъ строить на поверхности земли".

Первый же взглядъ на такіе результаты труда г. Прахова убѣдилъ меня, что высказанное здѣсь далеко не исчерпываетъ того, что въ настоящее время можетъ и должно быть сказано объ египетской архитектурѣ. Извѣстные нынѣ факты требуютъ гораздо обширнѣйшей программы и рамокъ работы. Ниже я постараюсь указать, что именно должно было бы войти въ составъ изслѣдованія г. Прахова для того, чтобъ его книга имѣла право носить такое широкое заглавіе, какъ „Зодчество древняго Египта". Но раньше того, я приму, на время, программу г. Прахова такъ, какъ онъ самъ ее поставилъ, и постараюсь тщательно разсмотрѣть, какъ онъ ее выполнилъ.

Результаты, къ которымъ пришелъ г. Праховъ, на столько идутъ въ разрѣзъ съ тѣмъ, что до сихъ поръ было признаваемо историками и изслѣдователями египетской архитектуры, что либо надобно имъ покориться и признать ихъ право на замѣну собою всего до сихъ поръ выработаннаго европейскою наукой,—и это было бы несомнѣннымъ, крупнымъ шагомъ впередъ художественно-историческаго знанія, а вмѣстѣ съ тѣмъ и крупною заслугою русской науки и изслѣдованія,—либо, наоборотъ, надобно доказать несостоятельность и неправильность этихъ результатовъ, если такая несостоятельность и неправильность окажется на-лицо. Поэтому-то, мнѣ кажется, совершенно необходимо подвергнуть книгу г. Прахова разсмотрѣнію очень подробному.

I.

Какъ я замѣтилъ уже выше, первый отдѣлъ сочиненія г. Прахова носитъ заглавіе: „По какому принципу строились гробницы Древняго Царства". Въ первыхъ же строкахъ своего текста г. Праховъ объявляетъ, что только двое ученыхъ даютъ „косвенно" отвѣтъ на этотъ вопросъ: Эрбкамъ въ своей статьѣ „Ueber den Gräber-und Tempelbau der alten Aegypter" (Zeitschr. für Bauwesen, 1852) и Маріэттъ въ своемъ изслѣдованіи „Sur les tombes de l'Ancien Empire" (Revue archéologique, 1869). Но и этими двумя единственными, по его мнѣнію, статьями г. Праховъ не доволенъ: про изслѣдованіе Эрбкама онъ говоритъ, что главный его недостатокъ состоитъ въ томъ, что оно есть только „внѣшній перечень признаковъ, и что въ немъ не сквозитъ желанія отыскать норму гробницы, и по этимъ признакамъ отгадать внутреннее представленіе, руководившее Египтянами при устройствѣ ихъ гробницъ", а про статью Маріэтта онъ объявляетъ, что авторъ ея „задался болѣе узкою цѣлью, чѣмъ Эрбкамъ, и именно—фактически изслѣдовать и описать гробницы Саккарскаго кладбища". Такія заявленія поражаютъ насъ. Эрбкамъ объяснялъ, что въ древнѣйшія времена Египта единственною формою для свободно стоящихъ надгробныхъ памятниковъ была форма саркофага, такъ что изъ нея вышли, кажется, даже и пирамиды; что архитектурныя подробности въ первоначальныхъ покояхъ гробницъ рѣшительно всѣ заимствованы, изъ деревянныхъ построекъ; что зодчество Египтянъ выросло изъ растительнаго царства ихъ страны и лишь въ рѣдкихъ случаяхъ изъ каменнаго царства пустыни; что гробницы частныхъ людей и гробницы царей Египетскихъ (пирамиды) устроены по одной системѣ, и различія между ними, въ сущности, незначительны: все это г. Праховъ признаетъ лишь „внѣшнимъ перечнемъ признаковъ". Маріэттъ тщательно изучилъ нѣсколько сотенъ египетскихъ гробницъ, имъ же самимъ открытыхъ, и, значитъ, впервые узнанныхъ Европой; онъ описываетъ сущность ихъ характерныхъ, совершенно оригинальныхъ формъ снаружи и внутри; объясняетъ разнообразное назначеніе каждой отдѣльной части и неправильность признанія наружной формы гробницы чѣмъ-то въ родѣ усѣченныхъ пирамидъ, тогда какъ это форма совершенно своеобразная; наконецъ, классифицируетъ гробницы, согласно съ ихъ характерными строительными особенностями, на четыре группы: 1) гробницы первыхъ трехъ династій, 2) гробницы IV-й династіи, 3) гробницы V-й династіи, 4) гробницы VI-й династіи: и про весь этотъ великолѣпный трудъ, про всю эту мастерскую, крупную и значительную работу г. Праховъ находитъ возможнымъ сказать только, что Маріэттъ задавался „узкою цѣлью"!

Взглянемъ же послѣ этого, какими собственными изысканіями и результатами, натурально уже далеко не

узкими, г. Праховъ замѣняетъ изслѣдованія и выводы Эрбкама и Маріэтта.

Главный результатъ всего перваго отдѣла книги г. Прахова тотъ, что „первою архитектурною формою, прообразомъ всѣхъ послѣдующихъ египетскихъ зданій историческаго времени была кочевая палатка". Результатъ, способный сразу поразить всякаго, хотя немного знакомаго съ египетскою исторіей. Кочевая палатка! Но когда же Египтяне были кочевымъ народомъ? Ничего подобнаго не извѣстно изъ ихъ столько многочисленныхъ лѣтописей, сказаній, легендъ, восходящихъ до древнѣйшихъ періодовъ ихъ жизни. Всѣ ихъ литературные и художественные памятники представляютъ ихъ народомъ земледѣльческимъ во всѣ періоды ихъ существованія, и съ такимъ же характеромъ представляются и ихъ потомки, Абиссинцы, въ жизни, нравахъ и памятникахъ которыхъ сохраняются всѣ особенности и признаки древне-египетской жизни и дѣятельности. Искать памятниковъ кочевого быта у Египтянъ было бы, по моему, такою же странною задачею, какъ искать его, напримѣръ, у Китайцевъ—народа, во многихъ отношеніяхъ сходнаго съ Египтянами, и, во всякомъ случаѣ, на столько же земледѣльческаго въ самомъ корню. Однако же, не довѣряя собственнымъ познаніямъ, я счелъ нужнымъ обратиться къ одному изъ солидныхъ представителей современной египтологической науки, и обратился за разъясненіемъ своихъ сомнѣній въ консерватору египетскаго отдѣла въ Луврскомъ музеѣ, Ревильу, изучавшему Египетъ на самомъ мѣстѣ, какъ и большинство его товарищей по египтологіи. Вотъ что онъ отвѣчалъ мнѣ категорически и письменно: „Понятіе о палаткѣ совершенно чуждо Египту. Египтяне никогда не жили въ палаткахъ. Физическая географія ихъ страны противится этому. Нилъ всякій годъ наводняетъ всѣ обработанныя земли, и жители укрываются въ деревушкахъ, тщательно выстроенныхъ изъ земли, кирпича, камней или другого матеріала, на вершинѣ искусственныхъ возвышенностей, поддерживаемыхъ человѣческою рукой и часто со многими приспособленіями. Отъ этого-то покинутые храмы, напр., онвскіе, не будучи оберегаемы человѣческимъ стараніемъ, бываютъ нынѣ залиты водою. Такимъ образомъ, можно съ полною увѣренностью утверждать, что палатки никогда не принадлежали къ числу сооруженій собственно египетскихъ. Впрочемъ, это доказывается также и памятниками первыхъ египетскихъ династій: въ ихъ скульптурныхъ и живописныхъ изображеніяхъ видны всегда зданія, и никогда палатки. Палатка принадлежитъ пастушескимъ народамъ, напримѣръ, Семитамъ, и потому-то еврейская Скинія Завѣта была ничто иное, какъ палатка. Но прилагать этотъ принципъ къ Египту—грубая ошибка (une lourde faute). Египтянинъ всегда былъ земледѣльцемъ, и поэтому селился на своей землѣ прочнымъ, неподвижнымъ образомъ. У него было даже священное отвращеніе отъ „пастуховъ", о чемъ очень справедливо упоминаетъ Книга Бытія..." [1]).

[1]) По всей вѣроятности, г. Ревильу имѣетъ здѣсь въ виду то мѣсто изъ Книги Бытія, гдѣ Іосифъ говоритъ своимъ братьямъ: „Аще убо призоветъ васъ Фараонъ, и речетъ вамъ: что дѣло ваше есть?, рците: мужіе скотопитатели есмы, раби твои издѣтства даже донынѣ, и мы, и отцы наши, да веселитеся въ земли Гесемъ аравійстѣй. Мерзость бо есть Египтяномъ всякъ пастухъ овчій" (Книга Бытія, гл. 46, ст. 34).

Еслибы нужно было подтвержденіе словамъ г-на Ревильу на счетъ способа постройки жилищъ коренного египетскаго населенія, его можно легко найдти въ разсказахъ любого современнаго путешественника по Египту: здѣсь мы всегда встрѣчаемъ подробности о томъ, что съ одного конца Египта и до другого жилища простого народа иначе не строятся, какъ изъ земли, кирпича и камней. На палатки нѣтъ нигдѣ ни малѣйшаго намека, между тѣмъ какъ онѣ находятся въ неизмѣнномъ употребленіи у Семитовъ, населяющихъ массами Египетъ и Абиссинію—у Арабовъ-бедуиновъ и родственныхъ имъ племенъ.

Однако, я не удовольствуюсь такими общими соображеніями и войду, вмѣстѣ съ г. Праховымъ, въ подробности.

Всѣ писатели объ египетской архитектурѣ признаютъ, что каменный гробъ царя Менкауры (IV-й династіи), къ несчастію, утонувшій у береговъ Испаніи при перевозкѣ его изъ Африки въ Англію (почти полстолѣтія тому назадъ), но уцѣлѣвшій для насъ въ удовлетворительныхъ рисункахъ, а также многія изображенія египетскихъ зданій на саркофагахъ, похоронныхъ плитахъ (stèles) и на стѣнахъ похоронныхъ склеповъ, представляютъ превосходные образцы древнѣйшихъ египетскихъ зданій. Рис. № 1 и 2 даютъ наглядные примѣры древнѣйшихъ египетскихъ зданій. Г. Праховъ исходитъ въ началѣ отъ того же основанія, но вдругъ, вполнѣ неожиданно, поворачиваетъ совершенно въ другую сторону. „Бѣглый взглядъ убѣждаетъ насъ", говоритъ онъ,—„что въ общемъ видѣ гроба Менкауры (см. рис. № 1) передъ нами та самая форма, которая придавалась всѣмъ закрытымъ зданіямъ въ Египтѣ во всѣ времена его существованія. Каждое закрытое египетское зданіе защищалось стѣнами наклонными навнутрь, углы и верхъ этихъ стѣнъ обрамлялись круглою жердью съ украшеніемъ въ видѣ обмотанной тесьмы и увѣнчивались выгнутымъ гуськомъ, надъ которымъ шла плоская крыша. Иными словами, гробъ Менкауры есть не что иное, какъ подражаніе закрытому зданію. Остановимся на подробностяхъ, какъ и изъ чего строилось зданіе.

„По нашему мнѣнію, ключъ къ разгадкѣ лежитъ въ круглой жерди, обмотанной тесьмою.

„Очевидно, эта жердь вызвана не каменнымъ зодчествомъ, а перешла въ него какъ украшеніе изъ другихъ построекъ, гдѣ она имѣла дѣйствительное значеніе.

„Безъ сомнѣнія, мы имѣемъ дѣло съ палаткой.

„Четыре жерди, воткнутыя въ землю по угламъ отмѣреннаго мѣста, наклонялись навнутрь, ради устойчивости, вверху связывались вѣнцомъ изъ четырехъ горизонтальныхъ жердей и вотъ основаніе палатки готово; оставалось забрать чѣмъ-нибудь стѣны. У

всѣхъ народовъ, жившихъ и живущихъ въ палаткахъ, стѣны образуются изъ звѣриныхъ шкуръ или ковровъ. Вотъ и ясно теперь, зачѣмъ на жерди тесьма. Да это тотъ шнурокъ, или ремешокъ, которымъ натягивался и прикрѣплялся на основу жердей коверъ, составлявшій стѣну палатки.

„Такія палатки сохранились во множествѣ изображеній египетскихъ лодокъ (рисунки №№ 3, 4, 5). Основа ея сдѣлана изъ круглыхъ жердей, на нихъ натянуты ковры, привязанные къ жердямъ тесьмами, образующими совершенно тотъ же узоръ".

Затѣмъ г. Праховъ разсматриваетъ еще три подробности египетскихъ сооруженій: вопервыхъ, рожокъ, выходящій иногда изъ верхнихъ угловъ того, что онъ называетъ „палаткой" (рисунки №№ 6 и 8), способы заполненія всѣхъ промежутковъ между вертикальными и горизонтальными внѣшними очертаніями „палатки", то-есть, способъ заполненія всѣхъ ея вертикальныхъ плоскостей, наконецъ—верхній горизонтальный валъ вверху пролета входной двери подъ косякомъ.

Про рожки, встрѣчаемые нами иногда на египетскихъ барельефахъ, г. Праховъ говоритъ: „На цѣломъ рядѣ картинъ изъ Древняго Царства, собранныхъ у Лепсіуса, мы видимъ повтореніе одной и той же сцены, гдѣ покойникъ изображенъ сидящимъ на креслѣ или стоящимъ—въ палаткѣ, такъ что ея стѣна образуетъ за нимъ фонъ; палатка изъ—ковровъ, натянутыхъ на жерди; ковры—самыхъ разнообразныхъ и иногда чрезвычайно богатыхъ узоровъ. Надъ верхнимъ краемъ палаточной стѣны вы видите по угламъ по рожку, которые, то совершенно прямые, то изогнутые. Къ чему могли служить эти рожки? Нѣтъ сомнѣнія—для утвержденія крыши: потолокъ палатки, образуемый также ковромъ, долженъ былъ быть обезопашенъ отъ дождя и отъ паденія твердыхъ тѣлъ; однимъ словомъ, Египтянинъ принужденъ былъ надъ потолкомъ вывести еще крышу и образовать стреху, и вотъ онъ сталъ выпускать надъ верхомъ палаточной стѣны загнутые (для образованія стрехи) концы внутреннихъ жердей, а затѣмъ ему оставалось только эти выпущенные рожки связать горизонтальнымъ вѣнцомъ изъ подобныхъ же жердей, забрать ихъ сверху досками, и крыша была готова".

Что касается до забранія стѣнъ „палатки", то г. Праховъ объясняетъ, что здѣсь первоначальный матеріалъ (шкуры или ковры) замѣненъ былъ вертикальными и горизонтальными брусками и досками, оставлявшими между собою пустоты, такъ что изъ всего этого, вмѣстѣ взятаго, и образовался рѣшетчатый деревянный домъ, воспроизводившійся впослѣдствіи со всею точностью изъ камня на внѣшнемъ фасадѣ гробницъ и на похоронныхъ, вертикально поставленныхъ внутри гробницы, плитахъ съ надписями (stèles).

Отъ естественно же толстаго круглаго вала, показывающагося обыкновенно на изображеніяхъ египетскихъ фасадовъ вверху пролета двери, подъ косякомъ, г. Праховъ пространно разсматриваетъ, почему имѣлъ этотъ валъ никакимъ образомъ не есть „поддерживающее бревно, или круглая продольная балка" (какъ это раньше г. Прахова доказывали другіе изслѣдователи), но круглый валъ, назначенный для того, „чтобы на него можно было то навертывать, то опускать коверъ, закрывавшій отверстіе рѣшетчатой стѣны, на манеръ нашихъ шторъ. Такой же коверъ служилъ въ первобытныя времена, къ которымъ относится разбираемый домъ, заградою двери".

Наконецъ, и по видимому, какъ неопровержимое подтвержденіе правильности своихъ соображеній о томъ, что египетскій домъ происходилъ отъ „кочевой палатки",—г. Праховъ приводитъ что „одинъ изъ іероглифовъ, обозначающій закрытое зданіе (рис. № 9) представляетъ разрѣзъ палатки или шалаша; весь потолокъ поддерживается шестомъ, который вверху заканчивается рогулькой, въ раскепъ которой вложена балка или шестъ, поддерживающій крышу. Подобный же шестъ съ рогулькой въ томъ же примѣненіи мы встрѣчаемъ нѣсколько разъ на гробничныхъ картинахъ; примѣрами могутъ служить изображеніе основы палатки на ладьѣ (рис. № 10) и легкаго поставца для посуды и провизіи (рис. № 11)".

Какъ результатъ всего сказаннаго, г. Праховъ выводитъ то заключеніе, что „Египтяне въ древнѣйшую эпоху имѣли обычай хоронить муміи въ гробницахъ, представлявшихъ полное подобіе дѣйствительнаго дома" [1]).

При первомъ взглядѣ, вся эта совокупность сближеній, догадокъ и выводовъ можетъ, пожалуй, показаться блестящею, остроумною мыслью, почерпнутою изъ самой сущности дѣла, опирающеюся на несомнѣнные факты и проливающею новый, совершенно неожиданный свѣтъ на египетскую жизнь и искусство.

На самомъ дѣлѣ, это оказывается не такъ. Передъ нами рядъ соображеній, сшитыхъ на живую нитку, склеенныхъ кое-какъ, необыкновенно поверхностно, можно даже сказать—съ примѣрнымъ легкомысліемъ. Мудрено объяснить себѣ, какъ можетъ человѣкъ, имѣющій дѣло съ положительными фактами, до того легко обращаться съ ними и до такой степени противорѣчить самому себѣ.

---

[1]) Въ текстѣ и тезисахъ напечатано „въ гробахъ", но я не могу считать этого иначе, какъ опечаткой. Вѣроятно, г. Праховъ хотѣлъ сказать: „гробницахъ". Правда, иногда и самые гробы имѣли форму дома, напримѣръ, каменный гробъ царя Менкауры, о которомъ такъ много говорено у г. Прахова и на который онъ всего болѣе опирается для своихъ соображеній. Но я готовъ вѣрить, что г. Праховъ не могъ впасть въ такую грубую ошибку, чтобы называть всѣ древнѣйшіе египетскіе гробы подобіемъ домовъ, когда въ томъ самомъ текстѣ Маріэтта, который у него же приведенъ, сказано, при подробномъ описаніи похороннаго покоя, что „въ усыпальницахъ Древняго Царства саркофаги обыкновенно имѣютъ *крышки съ верху округленныя*, съ четырьмя ушками по угламъ", что уже совсѣмъ ничего не имѣетъ общаго съ формой египетскаго дома. Замѣчу здѣсь кстати, что въ своемъ переводѣ этого текста Маріэтта г. Праховъ пропускаетъ почему-то слово „обыкновенно" (ordinairement), а термины „ушки" (oreillettes) переводитъ словомъ „башенки". Что за „башенки" на крышѣ у египетскаго саркофага или гроба—понять трудно.

Начиная съ самого общаго, необходимо заявить, что іероглифъ: вовсе не обозначаетъ „закрытое зданіе“. Откуда взялъ такое объясненіе г. Праховъ—у него въ книгѣ не сказано. Я былъ очень удивленъ, встрѣтивъ въ сочиненіи г. Прахова такое заявленіе. Хотя я вовсе не египтологъ, но часто имѣвъ дѣло съ сочиненіями, трактующими о египетскихъ художественныхъ, историческихъ и литературныхъ памятникахъ, я не могъ давно уже не замѣтить, что понятіе „домъ“, „зданіе“, „помѣщеніе“, „жилой покой“, очень часто встрѣчавшееся въ интересовавшихъ меня текстахъ, никогда не выражается такого рода іероглифомъ, но напротивъ, всегда выражено посредствомъ іероглифа:

Такъ, напримѣръ, если даже оставить въ сторонѣ всѣ другія сочиненія и изслѣдованія, и ограничиться только тѣми статьями Бругша и Дюмихена о храмѣ въ Эдфу (напечатанными въ Zeitschr. für ägypt. Sprache, за 1870—1875 гг.), которыя, по видимому, очень прилежно изучалъ г. Праховъ, то уже и здѣсь можно встрѣтить огромное количество примѣровъ, показывающихъ, что іероглифъ, приводимый г. Праховымъ (A), означаетъ вовсе не то, что онъ ему приписываетъ. И Дюмихенъ, и Бругшъ вездѣ переводятъ его словомъ: „Halle“, то-есть, „зала, палата“ [1]). Напротивъ того, вышеприведенный мною іероглифъ B они всегда переводятъ словомъ: „Haus“, „Wohnung“, „Zimmer“, то-есть „домъ“, „жилище“, „комната“, иногда словомъ „Tempel“, то-есть, „храмъ“, какъ жилище бога [2]). Эти примѣры, которые можно было бы тотчасъ же увеличить множествомъ другихъ, изъ цѣлаго ряда книгъ и статей другихъ еще египтологовъ, доказывали мнѣ довольно наглядно, какъ былъ неправъ г. Праховъ, и какъ онъ совершенно напрасно приводилъ себѣ на помощь такой египетскій іероглифъ, который выражалъ совсѣмъ не то, что ему въ данномъ случаѣ было надо. „Зала“ не есть ни „домъ“, ни „комната“, то-есть, не есть вообще „жилое помѣщеніе“. Однако же, для большей увѣренности въ точномъ значеніи обоихъ іероглифическихъ знаковъ, я обратился опять-таки къ тому же египтологу Ревильу, котораго мнѣніе о „палаткѣ“ въ Египтѣ приведено мною выше. Онъ отвѣчалъ мнѣ: „Знакъ A (см. выше) представляетъ апостильную залу (то-есть, крытую залу на колоннахъ) и никоимъ образомъ не значитъ „жилище“: это послѣднее понятіе обозначается, какъ вы и говорите, знакомъ B (см. выше). Первый знакъ (A) произносится то „ark“ [3]), то „seh“, или точнѣе говоря, онъ служитъ опредѣлительнымъ для обоихъ этихъ словъ. Но собственное значеніе „залы“, „апостильной залы“ въ фонетической транскрипціи выражается посредствомъ формы:

„seh“ = словомъ, стоящимъ въ связи съ корнемъ = congregare. Это есть обширное помѣщеніе для собраній, большая зала, и никоимъ образомъ не „палатка“.

Но оставимъ въ сторонѣ даже и эту неудачную попытку опереться на іероглифы. Послѣдуемъ за г. Праховымъ въ его изслѣдованія. Надо признаться, что г. Праховъ говоритъ все время про какую-то такую палатку, какой отъ начала міра нигдѣ не бывало, и какой никогда никто не видалъ. Подъ словомъ „палатка“ обыкновеяно понимаютъ легкое сооруженіе, состоящее изъ вертикальныхъ стоекъ, поддерживающихъ покрышку изъ кожъ, ковровъ, цыновокъ или холста, сооруженіе, легко складываемое и столько же легко разбираемое людьми кочевыми или военными. Палатка всегда имѣетъ острый верхъ въ видѣ заостреннаго клина (когда палатка опирается въ центрѣ своемъ на одну стойку, отъ которой идутъ внизъ, во всѣ стороны полости палатки), или же въ видѣ тянущагося въ длину остраго гребня, когда палатка укрѣплена на двухъ или нѣсколькихъ стойкахъ, и когда поверхъ нихъ идетъ поперечная жердь, перевѣшиваясь съ которой падаютъ внизъ полости палатки, какъ двускатная крыша. У г. же Прахова рѣчь идетъ о какой-то неслыханной и невиданной палаткѣ, у которой есть горизонтальная крыша, и притомъ не только изъ шкуръ, ковровъ, или холста, а прочная и устойчивая, изъ деревянныхъ досокъ, представляющая значительную горизонтальную площадь. Что это за палатка? Гдѣ сыскать ей примѣры? Но пусть она была; все-таки тотчасъ же представляется вопросъ: какъ надо было разбирать такую палатку, какъ возить ея матеріалъ, грузный и затруднительный, кочевникамъ? Далѣе, представляется вопросъ: какимъ же образомъ ковры, о которыхъ говоритъ г. Праховъ, были прикрѣплены къ жерди посредствомъ веревки или ремня, сплошь обмотаннаго вокругъ жерди, безъ всякаго перерыва? Подъ ковромъ обматывать веревку кругомъ стойки или жерди—просто немыслимо, надъ ковромъ—столь же немыслимо. Значитъ, ничего другого не остается, какъ предположить, что въ краяхъ этихъ ковровъ было продѣлано безчисленное множество дырокъ, для того чтобы пришнуровывать ковры къ стойкѣ. Нечего сказать, прекрасная выдумка. Было время предполагаемымъ египетскимъ кочевникамъ заниматься такою мѣшкотною, сложною работою, когда они ставили свои палатки; было имъ время и „разшнуровывать“ свои палатки, когда надо было сниматься съ мѣста! Любопытно бы узнать, гдѣ г. Праховъ укажетъ намъ примѣры такихъ хитростей у кочевыхъ народовъ, для которыхъ все дѣло состоитъ въ скорости, легкости и удобствѣ обращенія съ ихъ скарбомъ! Пусть г. Пра-

[1]) *Zeitschr.*, 1871 г., стр. 31, 42 (нѣсколько разъ); 1875 г., стр. 116, 117.

[2]) Тамъ же, 1870 г., стр. 150; 1871 г., стр. 40, 44, 89, 106, 108, 111; 1872 г., стр. 35.

[3]) ark=ad finem perducere (domum) имѣетъ *опредѣлительнымъ*—залу, потому что украшеніе залы являлось послѣднею окончательною работою египетскаго архитектора. Безъ *опредѣлительнаго* „зала“, *ark* значитъ вообще: „оканчивать“.

хонъ вспомнитъ дѣйствительныя, даже и до сихъ поръ существующія палатки, какъ у кочевыхъ, такъ и у осѣдлыхъ народовъ (напримѣръ, хоть палатку Ассиріянъ, представленную Лайардомъ съ нимрудскаго барельефа (*Layard*, Nineveh and its remains, London, 1850, vol. II, p. 271; см. нашъ рисунокъ № 12), пусть онъ вспомнитъ способъ скрѣпленія всѣческихъ легкихъ, быстро разбираемыхъ намотомъ и „тентомъ", пусть онъ вспомнитъ, вездѣ въ цѣломъ свѣтѣ, и во всѣ времена, способъ прикрѣпленія парусовъ къ реямъ (въ томъ числѣ даже на египетскихъ барельефахъ и картинахъ),—и онъ увидитъ, во-первыхъ, что палатки всегда островерхи, и не имѣютъ горизонтальной плоскости на верху, а во-вторыхъ, что у холста, ковра или цыновки, которые требуется прикрѣпить къ стойкѣ, на извѣстныхъ разстояніяхъ всегда придѣланы завязки, которыя очень легко и скоро можно, какъ завязать, такъ и развязать. Коли бъ Египтяне употребляли палатки, то навѣрное, поступали бы какъ всѣ остальные люди съ разсудкомъ, и навѣрное, имъ не пришло бы въ голову прикрѣплять къ жердямъ или стойкамъ полосы своихъ ковровъ, цыновокъ или холстовъ такимъ способомъ, который не то что затруднителенъ, а словно нарочно придуманъ для того, чтобы протянуть какъ можно дольше время и мѣшать хозяину палатки поскорѣе сѣсть на мѣсто или снятся съ мѣста.

Нѣтъ, вопреки словамъ г. Прахова, „ключъ къ разгадкѣ" вовсе не „лежитъ въ круглой жерди, обмотанной тесьмою". Надо искать объясненія поглубже. Какъ мы увидимъ ниже, это объясненіе давнымъ давно уже найдено, раньше г. Прахова, только онъ, къ сожалѣнію, этого не зналъ.

Вступаясь своею мыслью о палаткѣ, г. Праховъ насчитываетъ и помѣщаетъ множество фактовъ спеціально для того, чтобы притащить ихъ къ своей теоріи. Такъ, напримѣръ, онъ утверждаетъ, что всѣ египетскія постройки имѣютъ наклонныя стѣны. Это, очевидно, было ему необходимо для того, чтобы вывести изъ нихъ идею палатки, у которой, какъ извѣстно, стѣнки наклонны. Но чтобы оправдать такое заключеніе, нужно всѣ вертикальныя стѣны египетскихъ построекъ считать наклонными. Напротивъ, какъ мы и [illegible] состоящія изъ деревянныхъ стоекъ, совершенно вертикальныхъ и съ горизонтальнымъ верхомъ или потолкомъ, на столько прочнымъ и представляющимъ такую площадь, что на немъ могутъ стоять и сидѣть люди, и быть поставлены разные довольно грузные предметы, Какія же это палатки?

Само собою разумѣется, „легкіе поставцы для посуды и провизіи" (рисунокъ № 11) еще меньше могутъ относиться къ настоящему вопросу.

Какъ на доказательство существованія палатокъ у Египтянъ въ древнѣйшія времена, г. Праховъ ссылается еще на египетскіе барельефы и фрески, гдѣ, по его словамъ, покойникъ изображенъ сидящимъ или стоящимъ въ палаткѣ, гдѣ на верхнихъ углахъ видны рожки или рогульки, служащія для утвержденія крыши (рис. №№ 6, 7, 8). Но и здѣсь мы не можемъ открыть присутствія какой бы то ни было палатки. Необыкновенно замѣчательно, то, что во всѣхъ этихъ примѣрахъ самого же г. Прахова, тамъ, гдѣ есть то, что онъ называетъ „жердью, обмотанною тесьмой", тамъ нѣтъ „ковровъ", а гдѣ есть „ковры", тамъ нѣтъ „жерди, обмотанной тесьмою". Но забудемъ эту странность, и взглянемъ на примѣры г. Прахова, какъ онъ намъ ихъ даетъ,—что мы тутъ найдемъ? Позади главнаго дѣйствующаго лица изображенъ, правда, узорчатый фонъ, который мы готовы признать ковромъ, или, скорѣе, плетеною узорчатою цыновкой, укрѣпленною за верхніе углы къ рожкамъ или рогулькамъ; но вѣдь поверхъ присутствующаго тутъ дѣйствующаго лица и поверхъ ковровъ или цыновокъ, находящихся въ фонѣ, мы видимъ легкое сооруженіе, которое состоитъ изъ деревянныхъ столбиковъ, или иногда колоновъ съ лотосовыми капителями, стоящихъ совершенно вертикально и покрытыхъ горизонтальною крышею, и все это безъ малѣйшихъ признаковъ наклонныхъ внѣшнихъ стѣнокъ, стоекъ или жердей. Значитъ, передъ нами еще разъ является та самая постройка, которую мы видѣли на египетскихъ лодкахъ. Что касается до боковыхъ сторонъ ея, то [illegible] могли быть затягиваемы коврами или цыновками, какъ видно по потолку на рис. № 7, какъ по полу на рис. № 6. Все это такъ очевидно, что нельзя не согласиться съ мнѣніемъ Лепсіуса, когда онъ, объясняя [illegible], изображенную на рис. № 6, говоритъ, что тутъ представленъ Египтянинъ въ своей [illegible], сидящій въ [illegible] палаткѣ.

[illegible]

Хотя г. Праховъ и полагаетъ, что его предшественники ничуть не вникали въ формы египетской архитектуры, однако эти предшественники давнымъ-давно уже сказали о ней все самое важное и дѣльное—такое, чего нельзя опровергнуть и теперь: до того все это просто, ясно и доказательно. А почему? Потому, что они глубоко изучали египетскія созданія и сравнивали ихъ съ тѣмъ, что до сихъ поръ существуетъ на египетской почвѣ, у племенъ и народовъ, ставшихъ наслѣдниками Египтянъ въ этой странѣ.

Начать съ того, что всѣ писатели послѣднихъ 30—40 лѣтъ въ одинъ голосъ признаютъ происхожденіе большинства формъ египетской каменной архитектуры отъ формъ архитектуры деревянной. Неужели, это такъ ничего и не стоитъ? Еще такъ недавно всѣ въ Европѣ были увѣрены въ каменномъ происхожденіи всей египетской архитектуры!

Далѣе, всѣ эти писатели, вопреки увѣреніямъ г. Прахова, очень внимательно вникали въ особенности, способы и происхожденіе египетской постройки, и вовсе не составляетъ открытія г. Прахова его утвержденіе, что для уразумѣнія каменной религіозной архитектуры Египтянъ надо хорошенько изучить ихъ деревянную свѣтскую архитектуру, или еще, что архитектура египетскихъ гробницъ воспроизводитъ архитектуру частныхъ домовъ. Это напечатано давно уже во многихъ мѣстахъ. Но, кромѣ такого общаго соображенія, всѣ писатели входятъ и въ отдѣльныя подробности. Такъ, напримѣръ, еще Эрбкамъ, котораго цитуетъ г. Праховъ, очень опредѣлительно говоритъ: „Разсматривая простыя архитектурныя подробности древнѣйшихъ египетскихъ гробницъ, мы убѣждаемся, что онѣ рѣшительно взяты изъ деревянной архитектуры. Входная дверь, почти всегда на столько узкая, что едва одинъ человѣкъ можетъ въ нее пробраться, обнаруживаетъ подъ прямымъ косякомъ круглую поддерживающую балку; точно также, каменный потолокъ покоя нерѣдко выдѣланъ такимъ образомъ, какъ будто онъ состоитъ изъ положенныхъ рядомъ стволовъ древесныхъ. Типическимъ расположеніемъ является то, что внутри маленькой цеплы бываетъ изображена фальшивая дверь, указывающая символически на входъ въ подземный склепъ, содержавшій тѣло усопшаго; также и эта дверь является подражаніемъ работѣ изъ досокъ. Идущій кругомъ, въ видѣ рамы, членикъ образуетъ валикъ [1]), обвитый тесьмой, а увѣнчивающій вершину гусекъ, повидимому, обязанъ своимъ происхожденіемъ либо стоящимъ рядомъ и свѣсившимся внизъ пальмовымъ листьямъ, либо такимъ же страусовымъ перьямъ. Вообще, каждому бросается въ глаза, что египетская архитектура произошла изъ растительнаго царства своей почвы и въ рѣдкихъ случаяхъ—изъ мертваго каменнаго царства пустыни [2]).

Лепсіусъ, въ свою очередь, говоритъ: „При томъ широкомъ развитіи и распространеніи, какое, безъ сомнѣнія, получила въ Египтѣ свѣтская архитектура рядомъ съ храмовою архитектурой, естественно будетъ признать, что взаимодѣйствіе ихъ было велико и постоянно; въ противоположность пещерной архитектурѣ, онѣ обѣ явно имѣли одно общее происхожденіе... Почти всѣ отдѣльныя архитектурныя формы и многое въ ихъ взаимныхъ соединеніяхъ могутъ быть наглядно производимы отъ деревянной постройки, которая должна была предшествовать постройкѣ каменной. Надо имѣть точное понятіе объ этой деревянной постройкѣ прежде, чѣмъ станешь правильно обсуждать различные члены каменной постройки относительно значенія и мотивовъ ихъ формъ. Деревянная постройка частныхъ домовъ должна была первоначально соединяться съ постройкой кирпичною. Египетъ былъ слишкомъ бѣденъ лѣсомъ для того, чтобы можно было сколачивать цѣлые дома изъ бревенъ и досокъ. Притомъ же, въ такомъ горячемъ климатѣ это было бы вообще и не цѣлесообразно. Общія условія страны относительно климата, почвы, строительнаго матеріала и т. д. либо вовсе не измѣняются, либо измѣняются несущественно. Тѣ самыя условія, которымъ подчиняется нынче феллахъ, когда строитъ себѣ хижину или большой домъ изъ высушенныхъ нильскихъ кирпичей и ила, а двери, окна и крышу вставляетъ потомъ деревянныя,—существовали уже 5000 лѣтъ назадъ и вызвали ту же самую, въ главныхъ чертахъ, архитектуру. Раньше чѣмъ стали дѣлать правильные кирпичи, по всей вѣроятности, стѣны строились непосредственно изъ влажнаго, мягкаго нильскаго ила, быть можетъ—съ примѣсью соломы, въ родѣ того, какъ это дѣлается въ нѣмецкихъ мазанкахъ. Уже изъ этихъ древнѣйшихъ временъ идетъ, повидимому, обычай, удержавшійся на всѣ послѣдующія времена, выводить внѣшнія стѣны домовъ (какъ мы это знаемъ по некрополямъ и храмовымъ пилонамъ) не перпендикулярно, а наклонно назадъ, для того, чтобы придать имъ такимъ образомъ болѣе устойчивости...“ Затѣмъ Лепсіусъ подробно описываетъ способъ постройки деревянно-земляныхъ или деревянно-кирпичныхъ зданій съ ихъ наклонными стѣнами, съ деревянными окнами и дверями, съ верхнею балкой, служащею основаніемъ для верхней крыши или террасы“ и т. д. Далѣе, Лепсіусъ описываетъ также и чисто-деревянную (бесѣдочную) постройку и заключаетъ свое описаніе такъ: „Изъ этой архитектуры домовъ и бесѣдокъ развилась, безъ сомнѣнія, съ теченіемъ времени, архитектура гробницъ тамъ, гдѣ каждая изъ этихъ архитектуръ не воспроизводила изъ каменныхъ массъ стиль пещерныхъ построекъ. Всѣ самые значительные мотивы каменной постройки находятъ здѣсь (въ деревянной архитектурѣ) свое объясненіе“ [1]).

Новые англійскіе архитекторы признаютъ то же самое происхожденіе формъ у египетской архитектуры. Въ своей „Исторіи архитектуры“, пользующейся обширною извѣстностью, англійскій архитекторъ Фергюссонъ, безспорно лучшій представитель англійской

[1]) Извѣстный архитектурный технический терминъ: Stab=валикъ, переведенъ у г. Прахова *буквально*, посредствомъ слова „круглый шестъ“ (!), конечно, примѣнялся къ потребностямъ его теоріи о „палаткѣ“.

[2]) *Zeitschr. für Bauwesen*, 1852, S. 294.

[1]) *Lepsius*, Ueber einige aegyptische Kunstformen, S. 22—25.

дить отъ естественнаго развитія и усовершенствованія первоначальныхъ построекъ изъ земли и дерева [1]). Углы и вершины стѣнъ, сдѣланныхъ изъ земли или глины, оканчивались чѣкъ-то въ родѣ рамки или обвязи, составленной изъ пучковъ камышей, связанныхъ вмѣстѣ и прикрѣпленныхъ на мѣстѣ поперечными перевязями. Въ такомъ климатѣ, гдѣ не идетъ никогда дождя, могли давать этимъ стѣнамъ, по направленію внутрь зданія, легкій наклонъ, назначенный увеличивать ихъ устойчивость. Покрышка этихъ первоначальныхъ построекъ была плоская, потому что не было никакой надобности предохранять себя отъ дождя. Клали горизонтально, по длинѣ или ширинѣ дома, деревянные брусья, и поверхъ этого пола накладывали камышъ, тростникъ или вѣтви финиковой пальмы, а поверхъ нихъ клали слой земли съ водой грязи. Эта покрышка образовалась, поверхъ переднихъ и боковыхъ стѣнъ, легкій выступъ. Примѣры этихъ первоначальныхъ построекъ можно видѣть въ барельефахъ и капителяхъ III-й и V-й династій (слѣдуетъ примѣры... а подражанія этимъ первобытнымъ постройкамъ встрѣчаются также въ нѣкоторыхъ украшенныхъ гробницахъ обоихъ Царствъ. Полное подражаніе деревянной [illegible] въ маленькомъ размѣрѣ. [illegible] Египтяне [illegible] Египтѣ [illegible] [illegible] [illegible]

называемый à la grecque), звѣзды. Позже введены были въ живописи и въ тканяхъ — кривая линія, кругъ, гильоше, завитки волютами и т. д. Впослѣдствіи были развиты эти различные элементы первоначальной орнаментистики, вовсе не обязанной своимъ происхожденіемъ единственно капризу, но безпредѣльно видоизмѣненной блестящимъ воображеніемъ, впрочемъ, все-таки пользуясь математическими элементами, естественно входящими въ составъ работы рогожъ и ковровъ" [1]).

Въ новѣйшее время знаменитый Віолле ле-Дюкъ, въ своемъ превосходномъ сочиненіи „Исторія человѣческаго жилища" такъ разсказываетъ, сообразно съ системою французской школы писателей о египетской архитектурѣ, способъ постройки древняго египетскаго дома: „Когда планъ намѣченъ на самомъ мѣстѣ, берутъ заготовленные пучки камыша или тростника. Ихъ тщательно связываютъ другъ съ дружкой перевязками изъ библоса (папируса), такъ что изъ нихъ образуется что-то въ родѣ бревенъ—такой вышины, какъ требуется для предполагаемой постройки. Сначала врываютъ въ землю самые толстые пучки на четырехъ внѣшнихъ углахъ дома (см. рисун. № 13). Другіе пучки, менѣе толстые—на внутреннихъ углахъ, такъ чтобы они стояли вертикально. Эти наружные и внутренніе пучки связываются другъ съ дружкой посредствомъ перевязей изъ библоса. Когда готовы, такимъ образомъ, всѣ четыре угла, когда они уже подняты и укрѣплены на своихъ мѣстахъ, сверху кладутъ горизонтально другіе пучки тростника, чтобы связать верхушки наружныхъ стоекъ или столбовъ на четырехъ фасахъ, и эти горизонтальные пучки подпираютъ, для того чтобы облегчить имъ тяжесть, промежуточными тростниковыми стойками, между которыми оставлены отверстія, назначенныя для дверей и оконъ. Эти вертикальные наружные тростники связываютъ съ другими внутренними стойками изъ камыша. Тогда работники-землебойцы принимаются за дѣло и накладываютъ илъ такимъ образомъ, что въ толщинѣ стѣнъ совершенно скрыты всѣ камыши, кромѣ угловыхъ внѣшнихъ стоекъ и верхняго горизонтальнаго вѣнца: и тѣ, и другіе служатъ вѣхами и лекалами при укладкѣ стѣнъ, когда эти стѣны достигли уровня C; на толстый горизонтальный валъ изъ камышевыхъ пучковъ становятъ рѣшотку изъ камышей, поставленныхъ стойма. Потомъ работники-землебойцы продолжаютъ свою работу позади этой рѣшотки, и, прибивая землю, въ то же время выгибаютъ впередъ верхушки стоящихъ свободно камышей, такъ что изъ этого выходитъ нѣчто въ родѣ свѣшивающагося впередъ карниза. Эти тростники служатъ на то, чтобы придерживать на своемъ мѣстѣ землю, прибитую выступомъ впередъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ даютъ средство заключить этотъ выгибъ плоскимъ валикомъ, обозначающимъ уровень террасы. Производя все это, работники поднимаютъ землю по наклоннымъ плоскостямъ. Когда внутреннія и наружныя стѣны подняты такимъ образомъ до самой своей вершины, на эту вершину кладутъ стволы пальмовые, кипарисные или сикомо-

[1]) Тамъ же, стр. 137.

ровые, по ширинѣ комнатъ; потомъ, поверхъ этихъ стволовъ—камыши; потомъ—землю, которую слегка уколачиваютъ, такъ чтобы устроить верхнюю платформу изъ этого ила, перемѣшаннаго съ соломой, и тогда главная работа кончена. Для притолокъ оконныхъ и дверныхъ употребляютъ либо камыши, когда строятъ бѣдныя жилья, либо пальмовые стволы, когда строятъ дома богатые. Солнечный свѣтъ ослѣпителенъ въ этой странѣ, поэтому окна очень маленькія и снабжены рѣшетками, очень ловко сплетенными. Въ домахъ достаточныхъ людей стѣны набиты иломъ, какъ террасы, и покрыты сверху составомъ, сдѣланнымъ изъ этого же ила и тончайшаго песка. Потомъ приходятъ маляры и расписываютъ эти камыши и ихъ штукатурку блестящими красками. То же самое дѣлаютъ и внутри дома—расписываютъ и стѣны, и потолки. Камышевыми рогожками выстилаютъ полъ и нижнюю часть стѣнъ. Иногда передъ наружною дверью стоитъ портикъ, подпорки котораго состоятъ изъ пучковъ тростника, а покрышка сдѣлана изъ дерева и библоса, съ террасой изъ ила; этотъ портикъ даетъ тѣнь и прохладу впереди дома" [1]).

Этихъ примѣровъ, кажется, вполнѣ довольно: они удовлетворительно показываютъ, правъ ли г. Праховъ, когда онъ говоритъ, что, кромѣ египетскаго языка, „остальныя стороны египетской старины оставались до сихъ поръ на второмъ планѣ, въ томъ числѣ и египетское искусство". Какой же это „второй планъ" тамъ, гдѣ такъ подробно и пристально изучаютъ искусство, напримѣръ, египетскую архитектуру, гдѣ ее берутъ у самыхъ первоначальныхъ корней ея, гдѣ потомъ такъ слѣдятъ за всѣмъ ея составомъ, такъ вглядываются въ ея общее и въ каждую ея подробность, гдѣ, наконецъ, даютъ такія наглядныя и доказательныя объясненія всѣхъ ея элементовъ. Нечего было прибѣгать къ объясненіямъ посредствомъ какой-то небывалой палатки, когда здѣсь все до послѣдней ниточки объясняется совершенно просто, естественно и очевидно безъ всякой палатки. Египетскій домъ былъ первоначально деревянный, съ основой изъ камыша, такъ какъ въ Египтѣ, странѣ наводненій и болотъ, дерева всегда было мало, а напротивъ, камыша и всякихъ болотныхъ растеній много; промежутки между камышами Египтяне наполняли уколоченною мокрою землей или иломъ; у этого дома была терраса наверху, окна его были малы, двери тѣсны; кромѣ того, въ разныхъ мѣстахъ по стѣнамъ было оставлено не забранными, для свободнаго тока воздуха, не мало отверстій первоначальной деревянной клѣтки. Такимъ образомъ, египетскій домъ имѣлъ нѣчто общее съ китайскимъ; первоначальною основой былъ камышъ, расположенный вертикально и горизонтально, и связанный пучками. Главная разница состояла, во-первыхъ, въ крышѣ, которая въ китайской постройкѣ существуетъ, и которой нѣтъ въ египетской (она замѣнена здѣсь, по потребностямъ климата, террасой, поддержанною выгнутымъ карнизомъ изъ тростника), а потомъ еще—въ томъ, что еги-

[1]) *Viollet-le-Duc*, Histoire de l' habitation humaine, pp. 71—74.

[illegible] художественныхъ писателей: ему стоило бы только побольше и получше ихъ знать, и онъ [illegible] уберегся бы отъ большинства своихъ странныхъ, слишкомъ мало основательныхъ изобрѣтеній. Даже поверхностности этихъ иностранцевъ, быть можетъ, послужили бы ему предостереженіемъ и совѣтомъ. Такъ, напримѣръ, онъ, вѣроятно, обратилъ бы вниманіе на то, что тотъ самый Шнаазе, который онъ на своемъ диспутѣ назвалъ (какъ разсказываютъ присутствовавшіе на диспутѣ) диллетантомъ, уже давно высказывалъ то самое предположеніе, которое легло теперь въ основу книги г. Прахова объ египетской архитектурѣ. Въ 1865 году Шнаазе въ своей столько извѣстной „Исторіи искусствъ“ говоритъ слѣдующее: „Пестрые ковровые узоры, которыми расписаны посторонніе мемфисскіе склепы, возводятъ египетскую архитектуру даже за предѣлы самой ранней деревянной постройки, къ временамъ кочевымъ, когда жилищемъ служили рогожки, натянутыя на жерди, а святилищемъ—хижина, разукрашенная цвѣтными тканями. Очень можетъ быть, что и валекъ, обвязанный тесьмой, который обрамляетъ стѣнные края египетскихъ построекъ, происходитъ отъ подобнаго устройства изъ жердей“ [1]). Если въ теченіе пятнадцати лѣтъ эта гипотеза нигдѣ не принялась, и, не смотря на великое уваженіе всей научной Европы къ даровитости и солидной учености Шнаазе, никто изъ знатоковъ дѣла даже не принялъ на себя труда опровергнуть эту мысль, это показываетъ, насколько она была признана легкомысленною. Въ свою очередь, называя Шнаазе „диллетантомъ“, г. Праховъ долженъ былъ бы, по крайней мѣрѣ, знать, что было высказано о египетской архитектурѣ этимъ „диллетантомъ“, и не повторить черезъ столько лѣтъ то, что уже давно осуждено Европою на забвеніе.

II.

Я подробно разсмотрѣлъ вопросъ о нѣкоторыхъ существеннѣйшихъ формахъ египетской архитектуры, а также о матеріалахъ постройки этого народа, такъ какъ на этихъ вопросахъ вращается главнѣйшимъ образомъ все сочиненіе г. Прахова. Въ дальнѣйшемъ своемъ обзорѣ книги г. Прахова я могу быть уже болѣе краткимъ.

Значительная часть сочиненія посвящена доказательству того положенія, что „гробницы Древняго Царства представляютъ подражаніе египетскому жилью“, такъ что каждая гробница можетъ быть пріурочена къ той или другой части полнаго образца. Здѣсь мы встрѣчаемся опять точно съ такими же изумительными увлеченіями, какія мы видѣли въ вопросѣ о „палаткѣ“. Слѣпо вѣруя въ понравившуюся ему идею, г. Праховъ не смотритъ уже ни направо, ни налѣво, и одно перескакиваетъ, другое ломаетъ.

Въ доказательство своего тезиса, г. Праховъ приводитъ маленькую модель египетскаго дома, привад-

[illegible]

[1]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf. 1865. I r B, S. 346—348.

лежащую нынѣ Британскому музею и нарисованную у Уилькинсона: „Manners and customs of the ancient Egyptians“, vol. II, p. 108—109 [1]), а также нѣкоторые планы египетскихъ домовъ, представленные въ томъ же сочиненіи. Но и тѣ, и другіе примѣры мало помогаютъ г. Прахову. Что египетскіе дома, особенно изъ небогатыхъ, были въ древнѣйшія эпохи именно таковы, какъ представляетъ ихъ модель Британскаго музея, это очень вѣроятно, судя по египетскимъ же изображеніямъ на барельефахъ. Притомъ, это, можно сказать, вообще модель древневосточнаго дома, и уже Лаярдъ указываетъ на очень похожее на эту модель изображеніе дома ассирійскаго [2]). Сверхъ того, по замѣчанію Уилькинсона, такими остались и до сихъ поръ дома „феллаховъ“ въ Египтѣ. Но ни эта модель, ни феллахскіе дома не имѣютъ ничего общаго съ похоронными склепами Египтянъ. Оно и понятно: домъ долженъ былъ удовлетворять разнымъ потребностямъ живущихъ въ немъ, склепъ — двумъ только: сохраненію погребеннаго тѣла и возможности приходящимъ собираться въ особомъ покоѣ, вблизи гроба усопшаго. Возможно ли, при такой разницѣ цѣлей, не быть громадной разницѣ и въ осуществленіи ея? И дѣйствительно: египетскій домъ—все равно у богатыхъ или бѣдныхъ—имѣетъ нѣсколько комнатъ, изъ которыхъ всѣ или почти всѣ, во всякомъ случаѣ всѣ главнѣйшія, выходятъ, каждая въ отдѣльности, на внутренній дворикъ, по общему восточному обыкновенію [3]). Въ гробницѣ этого нѣтъ, такъ какъ тамъ для всѣхъ надобностей потребенъ только одинъ входъ въ поминальную комнату или комнаты, и болѣе ничего. Живущимъ въ домѣ нужна была терраса кверху, для вечерней или ночной прохлады; на этой террасѣ иногда были комнаты или бесѣдки, и потому туда, наверхъ, вела лѣстница (см. наши рисунки №№ 14 и 16 д); все это было излишне для погребальнаго склепа, и потому всего этого тамъ нѣтъ [4]); правда, есть тутъ плоская крыша по общему египетскому типу, но такая крыша, которая оставалась втунѣ, потому что туда не вела никакая лѣстница.

Но главное различіе состоитъ въ томъ, что, по изслѣдованіямъ Маріэтта, гробница, въ главныхъ своихъ чертахъ, состояла изъ трехъ частей: 1) наружной часовенки, открытой для всѣхъ приходящихъ, то-есть, для родственниковъ и жрецовъ; 2) вертикальнаго колодца, заваленнаго камнями, пескомъ и землей, и ведущаго въ склепъ; 3) склепа, отъ всѣхъ скрытаго подъ землей и заключавшаго въ себѣ гробъ съ тѣломъ покойника. Изъ этихъ трехъ частей главною была, разумѣется, именно послѣдняя: вѣдь собственно ради нея существовало все сооруженіе—въ этомъ склепѣ находился самъ покойникъ. Значитъ, если угодно признавать гробницу повтореніемъ жилаго дома, то надо сравненіе свое направлять всего прежде и всего болѣе именно къ этой части. Но хотя г. Праховъ и приводитъ слова и изслѣдованіе Маріэтта, онъ какимъ-то чудомъ все это вдругъ позабываетъ, оставляетъ совершенно въ сторонѣ вторую и третью составныя части гробницы, и говоритъ единственно про одну первую—наружную надземную часовенку! Какое же это сравненіе съ египетскимъ домомъ? Оно и понятно: какъ было ему сравнивать гробницу съ египетскимъ домомъ, когда въ этомъ послѣднемъ не было ничего общаго ни съ вертикальнымъ колодцемъ, идущимъ внизъ подъ землю, ни съ находящимся тамъ же подъ землею склепомъ?

Но пусть будетъ на одну секунду правъ г. Праховъ; допустимъ, что египетскія гробницы дѣйствительно состояли не изъ трехъ частей, а всего только изъ одной, надземной, — все же его сравненіе окажется опять-таки не идущимъ къ дѣлу.

Планы, взятые имъ изъ сочиненія Уилькинсона [1]), представляютъ дома „богатыхъ“ Египтянъ XVIII-й династіи, значитъ, не могутъ считаться общимъ правиломъ. Они принадлежатъ, притомъ же, эпохѣ сравнительно поздней, между тѣмъ какъ, по его словамъ, планъ гробницы повиновался постоянно одному и тому же неизмѣнному закону. Не крайняя ли это непослѣдовательность со стороны г. Прахова? Но войдемте съ г. Праховымъ и въ эту непослѣдовательность — что мы тутъ встрѣтимъ? Оба дома (изъ Алабастрона, близъ Тель-иль-Амарна), представленные Уилькинсономъ въ его сочиненіи „Manners and customs“, состоятъ изъ множества жилыхъ комнатъ въ два этажа, нѣсколькихъ дворовъ и дворниковъ и двухъ пріемныхъ—одной, по объясненію Уилькинсона, для всѣхъ посѣтителей (A), другой—для однихъ только ближайшихъ или интимныхъ посѣтителей (B). Обѣ эти пріемныя стояли (какъ и теперь у Арабовъ) отдѣльно, среди двора, окруженныя деревьями, конечно, для того, чтобы приходящій посѣтитель не видалъ членовъ семейства, до которыхъ приходъ его не относился. Что же дѣлаетъ г. Праховъ? Онъ не обращаетъ никакого вниманія на то, что въ общей сложности все это жилье образуетъ большой прямоугольникъ, да и каждая комната отдѣльно есть прямоугольникъ, забывъ при этомъ, что Маріэттъ именно указываетъ на ту особенность гробницъ первыхъ эпохъ, что одна единственная поминальная комната, въ нихъ находящаяся, имѣетъ всегда форму креста; что во времена конца IV-й династіи вовсе нѣтъ поминальной комнаты, и т. д.; г. Праховъ оставляетъ въ сторонѣ всѣ эти различія и послѣдовательныя измѣненія, пропускаетъ также всѣ составныя части домовъ, имъ же самимъ взятыхъ за норму, и беретъ одну только „пріемную“. Съ нею одною онъ и сравниваетъ поминальный покой или часовенку египетскихъ гробницъ. Но такъ какъ этотъ поминальный покой или часовенка были назначены спеціально для приходящихъ посторонніхъ людей, то-есть, были также „пріемными“, то въ результатѣ изслѣдованія г. Прахова получается только, что одинъ пріемный покой

[1]) См. нашъ рис. № 14.

[2]) *Layard*, Nineveh and its remains. London. 1860, vol. II, p. 271.

[3]) См. наши рисунки №№ 16 a, b, c, d.

[4]) См. наши рис. № 15 a, b, c, изображенія гробницъ, mastaba, по Маріэтту.

[4]) См. рис. №№ 16 *a* и *e*.

былъ похожъ на другой пріемный покой—вотъ и все. Это можно было отгадать и безъ изслѣдованія. Навѣрное, всѣ „пріемные покои“ какого угодно народа и времени будутъ похожи одни на другихъ по главнымъ условіямъ своего плана и расположенія: вездѣ они будутъ стоять по возможности особо отъ жилыхъ комнатъ, и поближе ко входу въ домъ. Но даже и тутъ, между пріемнымъ покоемъ египетскаго дома и египетской гробницы, есть крупная разница: „пріемная“ дома стояла у Египтянъ среди двора, подъ деревьями, совершенно отдѣльно отъ остальнаго дома; „пріемная“ гробницы никогда не стояла отдѣльно, а въ связи съ другими покоями гробницы.

Какія же это сравненія, какія же это доказательства, какіе выводы? Понятно, что при такихъ пріемахъ нечего и ожидать, чтобы г. Праховъ доказалъ вещь совершенно невозможную — близкое сходство гробницы съ жилымъ домомъ.

Для того, чтобы доказать въ самомъ дѣлѣ послѣдовательно свой тезисъ о копированіи формъ гробницы съ формъ дома, г. Праховъ долженъ былъ бы показать, чему соотвѣтствуетъ въ жиломъ домѣ подземный склепъ съ саркофагомъ, находящійся подъ землей, и притомъ всегда прямо подъ пріемнымъ покоемъ или часовенкой; далѣе, онъ долженъ былъ бы показать, чему соотвѣтствуетъ въ жиломъ домѣ „сердабъ“ гробницъ, то-есть, потайной покой, гдѣ сохранялись статуи-портреты покойнаго; далѣе, обращаясь къ тому, что съ теченіемъ времени похоронный склепъ пересталъ помѣщаться подъ землей и началъ помѣщаться позади, за пріемнымъ покоемъ или часовенкой и въ связи съ ними, г. Праховъ долженъ былъ бы показать, какому устройству дома соотвѣтствуетъ это соединеніе похороннаго покоя съ поминальнымъ. Но г. Праховъ вовсе не представлялъ такихъ объясненій, потому что и не могъ представить ихъ: никогда не было такихъ египетскихъ домовъ, гдѣ жилая комната хозяина, главная комната, была бы помѣщена мало того что подъ землею, но совершенно скрытно и недостижимо ни для кого; не было никакихъ „сердабовъ“ въ египетскихъ домахъ; не было также и пріемныхъ въ египетскомъ домѣ, соединенныхъ съ жилыми покоями. Что планъ и форма египетскихъ гробницъ прошли много фазисовъ развитія и существеннѣйшихъ измѣненій—мы это знаемъ. Но что подобные же фазисы развитія и существеннѣйшія измѣненія испыталъ и египетскій жилой домъ —того мы вовсе не знаемъ. Но всей вѣроятности, египетскій жилой домъ никогда не измѣнялся въ главныхъ основныхъ чертахъ своихъ, какъ и дома прочихъ восточныхъ народовъ.

III.

Второй главный отдѣлъ книги г. Прахова носитъ заглавіе: „Происхожденіе египетскихъ колоннъ“ и весь посвященъ одному только разсмотрѣнію двухъ статей Лепсіуса: „Sur l'ordre des colonnes-piliers en Egypte et ses rapports avec le second ordre égyptien et la colonne grecque“ (Annali del Instituto di corresp. archeologica, 1837) и упомянутой мною уже выше: „Ueber einige ägyptische Kunstformen und ihre Entwickelung“ (Abhandl. der Akad. d. Wissensch. zu Berlin, 1871). Въ настоящемъ случаѣ, вся цѣль его состоитъ единственно въ томъ, чтобы доказать, что Лепсіусъ былъ неправъ, приписывая однимъ египетскимъ колоннамъ происхожденіе отъ формъ каменныхъ, а другимъ— отъ формъ деревянныхъ. По мнѣнію г. Прахова, всѣ вообще египетскія колонны, отъ первой до послѣдней, происходятъ отъ первоначальныхъ колоннъ деревянныхъ. Это было ему необходимо, для поддержанія того тезиса, что вся вообще египетская архитектура происходитъ отъ палатки и формъ деревянныхъ. Поэтому-то онъ и старается доказать, что такъ-называемыя со временъ Шампольіона каменныя бенигассанскія протодорическія колонны (то-есть, тѣ, съ которыми столько сходства представляютъ древнѣйшія дорическія колонны Грековъ) происходятъ отъ такихъ родоначальницъ, которыя были изъ дерева, точно также, какъ и тѣ колонны съ растительными капителями (въ видѣ цвѣтка лотоса, папируса и т. д.), на счетъ деревяннаго происхожденія которыхъ всѣ согласны. Но, по всегдашней своей привычкѣ не обращать вниманія на самые крупные признаки фактовъ, или ломать ихъ сообразно съ потребностями своей теоріи, г. Праховъ не придаетъ никакого значенія тому, что существуетъ на свѣтѣ и всѣмъ извѣстенъ цѣлый рядъ столповъ, предшествовавшихъ протодорическимъ колоннамъ и ясно указывающихъ на ихъ происхожденіе. Сначала мы видимъ выдолбленные въ горѣ (для погребальныхъ цѣлей) гроты, гдѣ часть каменной массы оставлена на мѣстѣ и является въ видѣ четвероугольныхъ, совершенно еще грубыхъ, столбовъ, поддерживающихъ громадный грузъ потолка. Потомъ углы этихъ грубыхъ массъ срѣзываются — являются столбы, многоугольные въ планѣ, количество граней у которыхъ все болѣе и болѣе увеличивается; наконецъ, къ нимъ прибавляютъ абаку, разросшуюся впослѣдствіи въ капитель. Рядъ примѣровъ, существующихъ на лицо, наглядно показываетъ постепенность этихъ переходовъ. Но этотъ простой ходъ дѣла не нравится г. Прахову, потому что не годится для его цѣлей, и онъ начинаетъ свои умозаключенія съ другого конца, опять-таки—съ дома. „Домъ живого человѣка“, говоритъ онъ,—„явился раньше его могилы; домъ строился, гробница вслѣдъ затѣмъ вырубалась, начнемъ поэтому съ сооруженій для живыхъ“. Но этотъ домъ былъ, по его убѣжденію—палатка; палатка подпиралась шестами или стойками деревянными, значитъ—и въ гробницѣ колонны должны были быть деревянныя.

Какая странная логика! Если домъ существовалъ раньше могилы, то значитъ, могила „должна была“ повторять его формы. Но для того, чтобы доказать повтореніе шестовъ дома въ столбахъ и колоннахъ могилы, надо было бы напередъ показать, что внутри отдѣльныхъ комнатъ египетскаго дома существовали столбы и колонны, подобно тому, какъ они существовали внутри отдѣльныхъ комнатъ гробницы. Но этого нигдѣ нѣтъ.

Даже тѣ „палаточные шесты“, которые г. Праховъ находитъ изображенными на фасадахъ египетскихъ гробницъ,—по его же собственному указанію—только окаймляютъ, на манеръ рамки, внѣшнія очертанія фасада и нигдѣ не показываются внутри зданія. Портикъ на столбахъ или колоннахъ—это внѣшняя постройка снаружи зданія, не имѣющая ничего общаго съ внутреннимъ составомъ дома, и также ничего не доказываетъ въ пользу тезиса г. Прахова; притомъ портикъ никогда не стоялъ на шестахъ, а на столбахъ или колоннахъ, напримѣръ, какъ на нашемъ рисункѣ 15. Что же касается до представленныхъ г. Праховымъ (изъ сочиненія Уилькинсона) плановъ египетскихъ домовъ, то тамъ нигдѣ не видно столбовъ или колоннъ [1]) внутри комнатъ или покоевъ. Оно и понятно: собственно жилые покои восточныхъ народовъ были такъ малы и миніатюрны, особенно въ древнѣйшія времена, что не могли нуждаться въ подпоркахъ и колоннахъ. Совсѣмъ наоборотъ, гробницы въ большинствѣ случаевъ именно нуждались въ столбахъ и подпорахъ, хотя были бы самыхъ малыхъ размѣровъ, потому что, когда вырубались въ скалѣ, въ горѣ, то у строителей всегда могла быть въ головѣ забота о томъ, какъ бы масса потолка не рухнула, и какъ бы ее поддержать, подкрѣпить. Тутъ явно дѣло шло не о какомъ бы то ни было подражаніи, а о механической потребности, которой нельзя было ни избѣжать, ни обойти какимъ-то другимъ способомъ. Но пусть, по убѣжденію г. Прахова, могила происходила отъ дома и палатки. Все-таки спрашивается: какое могло быть сходство между субтильными шестами, которые требовалось бы сдѣлать, для кочевыхъ людей, какъ можно легче и удобоперевозимѣе, потому что они назначены были поддерживать только легкій наметъ палатки,—и грузными столбами, которые требовалось сдѣлать, сообразно съ первоначальною младенческою техникою, какъ можно толще и тяжелѣе, потому что они назначены были поддерживать, недвижимо и навсегда, тысячи пудовъ?

Но несомнѣнно, г. Праховъ избѣжалъ бы своихъ странностей, еслибы зналъ что̀ писано различными новѣйшими историками искусства. Ему кажется недостаточнымъ, неудовлетворительнымъ то, что̀ сказалъ о египетскихъ колоннахъ Лепсіусъ? Прекрасно. Какъ ни велика заслуга этого великаго ученаго нашего времени, который, въ числѣ многаго другого, первый обстоятельно намѣтилъ и сдѣлалъ подробную характеристику разныхъ категорій египетскихъ колоннъ,—все-таки тамъ могли быть недостатки, недочеты, не выработанныя подробности. Что жъ! Надо было посмотрѣть, не писалъ ли кто-нибудь еще, кромѣ Лепсіуса, объ этомъ же предметѣ. Къ несчастію, г. Праховъ этого не сдѣлалъ, и его отдѣлъ о колоннахъ остался оттого совершенно неудовлетворительнымъ.

А между тѣмъ, даже еще не прибѣгая къ собственной фантазіи и соображеніямъ, онъ могъ бы знать, что уже многіе давнымъ-давно толкуютъ о томъ, что „протодорическія колонны“ могли быть и не каменными. О матеріалахъ, изъ которыхъ онѣ дѣлались, существуетъ теперь нѣсколько разныхъ мнѣній. Такъ, напримѣръ, Фергюссонъ говоритъ, что всѣ подробности бенигассанскихъ столбовъ и протодорическихъ колоннъ, повидимому, происхожденія кирпичнаго, но абака (то-есть, плита, подложенная между стволомъ и поперечною горизонтальною настилкой вверху) сдѣлана изъ черепицы или дерева и назначена для того, чтобы шире распредѣлить верхнюю тяжесть [1]). Віолле-ле-Дюкъ хотя и не адресуется спеціально къ египетской протодорической колоннѣ“, но говоритъ о происхожденіи „дорической“ и подробно доказываетъ, почему она должна была быть съ самаго же начала сдѣлана ни изъ чего другаго, какъ изъ дерева [2]). Наконецъ, нѣкоторые изъ новѣйшихъ писателей признаютъ, что между древнѣйшими египетскими колоннами, однѣ могли быть изъ камня, другія изъ дерева, наконецъ третьи даже и изъ металла [3]). Все это необходимо было бы г. Прахову разсмотрѣть, изучить, взвѣсить и потомъ уже выступать съ собственною теоріей, хотя бы даже и „палаточною“.

Кончая обзоръ этого отдѣла книги г. Прахова, я сдѣлаю два частныя замѣчанія: 1) о предполагаемомъ имъ происхожденіи абакъ и базъ египетскихъ колоннъ; 2) о самой старой формѣ египетскихъ колоннъ, изображенныхъ на египетскихъ памятникахъ.

Что касается перваго пункта, то г. Праховъ высказываетъ мысль, что абака и база служили у Египтянъ для того, чтобъ удерживать стержень или стволъ колонны на своемъ мѣстѣ, такъ какъ иначе колонну можно было бы выдвинуть или вытолкнуть вонъ оттуда. Опять-таки странное соображеніе! Отчего же у Грековъ, гораздо позже, и послѣ долгихъ столѣтій, существовали и все-таки удержались дорическія колонны, правда—съ капителью, но безъ всякой базы? Значитъ, здѣсь никто не выталкивалъ стволовъ со своего мѣста, и „рыхлая земля“, на которую съ опасеніемъ указываетъ г. Праховъ, не оказывалась тамъ „ненадежною“. Но что̀ не представляло опасности въ Греціи, то, конечно, не представляло опасности и въ Египтѣ. Наконецъ, два архитектора-техника, одинъ Русскій, другой Французъ, въ сочиненіяхъ, къ сожалѣнію опять-таки оставшихся неизвѣстными г. Прахову, именно указываютъ на то, какъ вертикальные стволы деревянныхъ колоннъ соединялись съ архитравомъ (то-есть, лежащимъ надъ нею горизонтальнымъ грузомъ). Архитекторъ Ефимовъ, изучавшій египетское искусство въ самомъ Египтѣ болѣе 40 лѣтъ тому назадъ, объясняетъ, что стволъ египетской деревянной колонны вправлялся, для прочности и устойчивости, вверху—въ гнѣздо, выдолбленное въ архитравѣ, внизу—въ гнѣздо, выдолбленное въ полу [4]).

[1]) См. памятн. №№ 16 рис. a, b, c, d.

[1]) *Fergusson.* History of archit., vol. I, p. 99.

[2]) *Viollet-le-Duc.* Entretiens sur l'architecture. Paris, 1863, vol. I p. 36—37.

[3]) *Chipiez,* Histoire des ordres Grecs. Paris, 1876, p. 35 и 55.

[4]) *Dmitri Efimoff,* Brevi cenni sull'architettura Egiziana. Roma, 1838, p. 8.

Такимъ образомъ, капитель и база вовсе не служили для прочности и удержанія колонны на мѣстѣ, а только для красивости или же для предохраненія колонны отъ проходящихъ. Шипьé дѣлаетъ подобное же замѣчаніе о практической безполезности капители, или точнѣе говоря, абаки. „Въ древнѣйшихъ греческихъ храмахъ", объясняетъ онъ,—„напримѣръ, въ Агригентѣ, значительная поверхность абаки не помогала архитектору, а скорѣе вредила ему. И потому онъ употреблялъ въ дѣло всего лишь одну ея половину, равняющуюся толщинѣ самого ствола колонны. Этотъ четвероугольникъ немного возвышался надъ самою абакой и образовалъ, такимъ образомъ, посредствующую абаку между капителью и архитравомъ [1]). Онъ былъ зажатъ архитравомъ и несъ всю его тяжесть, тогда какъ значительная часть поверхности абаки оставалась совершенно безполезною въ постройкѣ. Изъ этого видно, что первоначально формы капители не происходятъ изъ потребностей постройки, а были изобрѣтены для удовлетворенія иныхъ потребностей" [2]) (а именно потребностямъ эстетическимъ).

Самою старою формой египетскихъ колоннъ, доказанною памятниками, г. Праховъ признаетъ тоненькія деревянныя колонки съ цвѣточною капителью, поддерживающія легкую деревянную бесѣдку на египетскихъ лодкахъ, какъ онѣ представлены на иныхъ барельефахъ V-й династіи (рис. № 10). Но въ послѣднее время указано на форму болѣе древнюю: въ одной изъ іероглифическихъ надписей еще IV-й династіи [3]) встрѣчается изображеніе колонны съ ясными обозначеніемъ абаки, утоняющагося кверху ствола и съ очертаніями портика точь въ точь въ тѣхъ самыхъ формахъ, какія видимъ въ бенигассанскихъ гробницахъ XII-й династіи (рис. № 18) [4]). Съ этихъ формъ, явно происходящихъ отъ квадратнаго столба, какъ уже указалъ Лепсіусъ, встрѣчаемъ еще на [illegible] XII-й, а не IV-й династіи, и слѣдуетъ начать въ настоящее время разсмотрѣніе египетскихъ колоннъ.

IV.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

„На сѣверной оконечности обширной плоскости, лежащей въ милѣ разстоянія на западъ отъ Мемфиса, царь, оставшійся неизвѣстнымъ, но котораго надо, быть можетъ, отнести ко временамъ ранѣе Менеса, вырубилъ въ скалѣ громаднаго сфинкса, символъ Гармахиса, восходящаго солнца. Позже, недалеко отъ изображенія этого бога, выстроили изъ алебастра и гранита храмъ—единственный дошедшій до насъ образчикъ монументальной архитектуры Древняго Царства“ [1]). Въ сочиненіи, издаваемомъ въ настоящую минуту и еще не доведенномъ до конца, Эберсъ тоже говоритъ: „Найденный Маріэттомъ храмъ состоитъ изъ глыбъ частью гранитныхъ, частью алебастровыхъ. Устройство его очень просто, но очень интересно, какъ единственный, дошедшій до насъ изъ тѣхъ временъ (первыхъ династій) образецъ зданія храмоваго рода. Вездѣ царствуетъ прямоугольность, столбъ еще не превратился въ колонну“ и т. д. [2]). Этихъ примѣровъ, я надѣюсь, будетъ довольно.

Въ свою очередь, архитекторы и писатели объ искусствѣ точно также всегда признавали и признаютъ это зданіе храмомъ. Археологъ Белэ, описывая это зданіе, точно также признаетъ его „храмомъ“ и прибавляетъ: „Снаружи этотъ храмъ имѣетъ форму срѣзанной пирамиды; пласты постройки — гигантскіе камни, украшенные скульптурными орнаментами, состоящими изъ цвѣтка папируса и прямоугольниковъ, правильно разставленныхъ“ [3]). Шназе заявляетъ, что эта постройка есть „большой храмъ, съ ходами, воротами и камерами, носящій на себѣ отпечатокъ глубочайшей древности и мастерски сооруженный изъ блестяще полированнаго гранита и алебастра“ [4]). Англійскій архитекторъ Дональдсонъ, изслѣдовавшій этотъ храмъ въ 1860 году, первый издалъ его планъ, и, описавъ подробно всѣ размѣры и детали, говоритъ, что формою своею это зданіе очень похоже на христіанскую церковь [5]) (планъ этотъ я прилагаю, въ точной копіи съ Дональдсона, подъ № 19). Архитекторъ Фергюссонъ, давъ описаніе того же храма на основаніи плана и текста Дональдсона, прибавляетъ отъ себя: „Принадлежатъ ли Великій Сфинксъ и этотъ храмъ одинъ другому, или нѣтъ, во всякомъ случаѣ вѣрно, кажется, то, что оба они—древнѣйшіе примѣры своихъ категорій, и потому они на столько интересны, что заставляютъ насъ сильно желать полнаго ихъ изданія и объясненія. Храмъ, спасенный теперь отъ забвенія, есть форма новая, и когда онъ будетъ опубликованъ вполнѣ, онъ поведетъ къ самому важному исправленію нашихъ понятій объ этомъ предметѣ“ [1]).

Повидимому, г. Праховъ не зналъ ничего изъ всего здѣсь высказаннаго, и потому единственно впалъ въ ту крупную ошибку, что провозглашаетъ полное несуществованіе египетскихъ храмовъ Древняго Царства.

Но вслѣдствіе этой коренной ошибки, весь его третій отдѣлъ теряетъ всякое значеніе и становится однимъ сплошнымъ недоразумѣніемъ. Г. Праховъ заявляетъ, что, за неимѣніемъ храмовъ Древняго Царства, надо обратиться къ храмамъ Новаго Царства. Но, не зная храма Сфинкса, онъ не зналъ и той громадной разницы, которая существуетъ въ архитектурѣ храмовъ Древняго и Новаго Царства и которую очень хорошо знаютъ и видятъ западные ученые. Ренанъ, конечно, на основаніи словъ и указаній Маріэтта, сопровождавшаго его при посѣщеніи имъ памятниковъ Египта на мѣстѣ, говоритъ: „Я не боюсь преувеличенія, сказавъ, что храмъ Сфинкса столько же мало походитъ на храмы (XVIII-й, XIX-й и позднѣйшихъ династій) въ Ѳивахъ и Абидосѣ, какъ которая-нибудь католическая церковь въ Испаніи или Неаполѣ на іерусалимскій храмъ“ [2]). Такимъ образомъ, остается въ полной силѣ тотъ взглядъ Эрбкама, которымъ такъ недоволенъ г. Праховъ и который онъ ни въ грошъ не ставитъ. Эрбканъ говорилъ, что то помѣщеніе, которое заключало въ себѣ изваяніе божества, само собою разумѣется, раньше всего бывало покрыто крышею, чтобы такимъ образомъ скрыть святыню отъ непосвященныхъ взоровъ толпы. Съ теченіемъ времени дѣлались пристройки вокругъ этого главнаго помѣщенія святыни, и тамъ хранилась священная утварь, жили не только прислужники храма, но и самые жрецы и царь. Но уже съ древнѣйшихъ временъ, рядомъ со святилищемъ существовала и другая существенная часть храма—помѣщеніе, доступное для народа и назначенное для публичнаго, общественнаго богослуженія. Эта вторая часть также расширялась съ теченіемъ времени, иногда до исполинскаго масштаба, сообразно съ усложнившимися потребностями; такъ, напримѣръ, стали пристроивать дворы за дворами, чтобъ вмѣстить массу народа и чтобы величественнымъ процессіямъ придать еще болѣе величественный характеръ. Для постепеннаго перехода отъ непокрытыхъ дворовъ къ темнымъ покоямъ задней части, а также чтобы защитить присутствующій народъ отъ солнца и ненастья, вошло

---

[1]) *Maspéro*, Histoire des peuples de l'Orient. Paris, 876, p. 61—62.

[2]) *Ebers*, Aegypten in Bild u. Wort, S. 172.

[3]) *Beulé*, Fouilles et découvertes. Paris, 1873, vol. II, p. 128.

[4]) *Shnaase*, Gesch. d. bild. Künste, Düsseldorf, 1865, I, 303.

[5]) Description of Mr Mariette's excavations at Ghizeh and Saccara, въ *Transactions of the Institute of British architects*, Febr. 1861, p. 191.

[1]) *Fergusson*, I, 94—5. Слова Фергюссона о „полномъ опубликованіи“ относятся къ тому, что до сихъ поръ былъ изданъ только планъ храма Сфинкса, нарисованный Дональдсономъ второпяхъ, и, такъ сказать, украдкой, потому что, во время отсутствія самого Маріэтта, сторожа при раскопкахъ ревниво наблюдали за Дональдсономъ и, сколько могли, мѣшали ему не только дѣлать измѣренія, но даже записывать замѣтки его. Разрѣза и фасада этого храма до сихъ поръ нигдѣ не было издано, и только перспективный видъ мы находимъ теперь въ приведенномъ выше иллюстрированномъ изданіи Эберса, на стр. 173.

[2]) *Renan*, Les antiquités et les fouilles d'Egypte, въ *Revue des deux mondes*, 1865, Avril, p. 675.

зилы, которыхъ потолокъ поддерживается колоннами, онъ вдругъ предается еще и такой изумительной фантазіи: „Лишь только вы вступаете за пилоны храма, какъ справа и слѣва отъ васъ появляются ряды окаменѣлыхъ водорослей, папирусовъ, лотосовъ. Уже это первое впечатлѣніе наводитъ васъ на мысль, что вы находитесь въ той же стихіи, гдѣ только и можетъ расти nymphae a lotos и cyperus papyrus, то есть, въ водѣ, рѣкѣ; но ввѣрившись путеводной нити стройныхъ, высокихъ, распустившихся папирусовъ и лотосовъ, вы, миновавъ этотъ дворъ, вступаете въ пилонтилѣ (крытой залѣ) въ цѣлую чащу священныхъ водорослей, вставшихъ таинственною, темною аркадою, цѣлою зрослью тростниковъ, среди которыхъ, въ глубокой тишинѣ и полумракѣ, протекаетъ [illegible] скрывающійся затѣмъ въ башнѣ. [illegible] священныхъ [illegible] Египтяне какъ будто [illegible] священными цвѣтами [illegible]

одного, то для другого божества, одинъ разъ мужскаго пола, другой разъ женскаго, одинъ разъ для божества благодѣтельнаго, другой разъ—враждебнаго, и т. д., и все-таки изображалъ собою неизмѣнно одно и то же: плаваніе бога Ра, да и только? Значитъ, многія божества какъ будто жили въ чужихъ храмахъ, въ чужихъ аллегоріяхъ, вовсе до нихъ не касавшихся? Странныя, странныя фантазіи!

Но взглянемъ, посредствомъ чего г. Праховъ доказываетъ „плаваніе“ по рѣкѣ, въ аллегорическомъ храмѣ, бога Ра? Для этого онъ беретъ одно мѣсто въ письмахъ Шампольіона и говоритъ: „Богъ солнца Ра, судя по картинамъ, которыя описаны у Шампольіона въ его „Lettres écrites d'Egypte et de Nubie“, представлялся проѣзжающимъ каждыя сутки въ ладьѣ по водамъ небеснымъ и по водамъ подземнаго царства. Вотъ вкратцѣ описаніе этихъ картинъ...“ Затѣмъ слѣдуетъ описаніе ихъ, и потомъ г. Праховъ говоритъ: „По египетскимъ представленіямъ, богъ солнца, свѣта, жизни и истины ежедневно проѣзжаетъ въ ладьѣ черезъ все небо, черезъ всѣ 12 дневныхъ часовъ... Такъ какъ естественное явленіе восхода и заката солнца было понято Египтянами въ нравственномъ смыслѣ, какъ борьба свѣта-добра съ тьмою-зломъ, то изъ 12 дневныхъ часовъ особаго вниманія заслуживали послѣдніе 6, въ теченіе которыхъ лучезарный богъ борется съ подстерегающимъ его змѣемъ Апепомъ (братомъ и врагомъ Солнца). Согласно съ этимъ и въ египетскомъ храмѣ важнѣйшее значеніе придано второй части пути отъ зенита-пилоновъ до горизонта-капища“. Вслѣдъ затѣмъ г. Праховъ останавливается на этихъ 6 часахъ, отыскиваетъ 6 частей въ составѣ храма египетскаго и объясняетъ, что такая-то часть храма соотвѣтствуетъ первому часу, такая-то—второму, такая-то—третьему и т. д., и, наконецъ, принявъ (совершенно произвольно и ровно ни на чемъ не основываясь) храмъ въ Эдфу за „норму“ всѣхъ остальныхъ, съ великимъ трудолюбіемъ и усидчивостью просматриваетъ цѣлую массу египетскихъ храмовъ, отмѣчая, какіе часы въ нихъ изображены аллегорически и какихъ вовсе тутъ нѣтъ.

Вся эта система можетъ, на первый взглядъ, показаться, какъ и система „палатки-первообраза“, чѣмъ-то блестящимъ, остроумнымъ, важнымъ и значительнымъ. Но какъ было и съ „палаткой“, дѣйствительные, суровые факты являются жестокими врагами легкихъ порхающихъ фантазій г. Прахова и разрушаютъ ихъ до тла.

Шампольіонъ, въ приведенномъ у г. Прахова мѣстѣ „Писемъ“ (письмо XIII-е), разсказываетъ содержаніе живописныхъ барельефовъ, украшающихъ гробницу царя Рамзеса II, а не храмъ. Это, во-первыхъ. Между храмовою живописью и живописью похоронною, всегда существовала въ Египтѣ громадная разница. Въ живописи гробницъ преобладали мотивы личные, біографическіе (какъ и въ настоящей гробницѣ Рамзеса II, гдѣ изображены подвиги царя во всѣ 24 часа дня), въ живописи храмовъ—мотивы религіозные и философскіе. Во-вторыхъ, Шампольіонъ говоритъ не про 12 часовъ, изъ которыхъ г. Праховъ выкидываетъ еще, по своему усмотрѣнію, цѣлыхъ 6, а про 24 часа: на одной сторонѣ стѣнъ были изображены 12 часовъ дня, на другой—12 часовъ ночи. Цѣлую половину отнялъ г. Праховъ сначала у Шампольіона, а потомъ даже у самого себя. И изъ всего, что было первоначально въ натурѣ, въ рукахъ у г. Прахова уцѣлѣла для его, такъ сказать, престидижитаторскихъ манипуляцій, только одно: нужная ему цифра 6. Въ-третьихъ, пріуроченіе извѣстной залы или части храма къ извѣстному „часу“ совершенно произвольно и фантастично: оно не доказано никакимъ египетскимъ свѣдѣніемъ, извѣстіемъ, памятникомъ или даже хотя бы какимъ-нибудь названіемъ. Напротивъ, египетскія названія отдѣльныхъ частей храма, до насъ дошедшія, не имѣютъ ничего общаго съ хронологическими аллегоріями, приписываемыми имъ со стороны г. Прахова. Одинъ изъ большихъ дворовъ, крытый, назывался хент-ур=„большія сѣни“, или просто „сѣни“, другой, открытый—усехт-утент=„дворъ жидкихъ жертвоприношеній“, „дворъ процессій“ и т. д. Но главное—это то, что въ древнѣйшемъ храмѣ, именно храмѣ Сфинкса, нѣтъ ничего, что могло бы служить для аллегорій г. Прахова: ни шести палатъ, какъ бы ни натягивалъ онъ составныя части храма, ни колоннъ съ лотосовыми и папирусными капителями, ни живописи, ни „послѣдовательно уменьшающихся изображеній бога Ра надъ дверями“, ни даже какого-бы то ни было послѣдовательнаго пониженія ряда входящихъ одна въ другую небывалыхъ „палатокъ“, ни всего остального фантастическаго аппарата г. Прахова.

Всѣ его „нормы“ разлетаются по вѣтру.

Такимъ образомъ, сочиненіе г. Прахова представляетъ поразительный примѣръ большого трудолюбія и усидчивости, продолжительной работы надъ матеріаломъ сложнымъ и труднымъ, но трудолюбія и усидчивости, не давшихъ ожидавшагося отъ нихъ плода. Новая система ничего не приноситъ намъ существеннаго и не въ силахъ замѣнить того, что до сихъ поръ сдѣлано европейскими учеными. А вопреки увѣреніямъ г. Прахова, ими уже сдѣлано много и значительнаго, что и требуется раньше всего узнать.

Такъ, напримѣръ, они трактовали не только о тѣхъ пунктахъ, которые угодно было г. Прахову, неизвѣстно по какому выбору, одни только и затронуть,—они основательно изслѣдовали еще пирамиды, эти изумительные и переставшіе теперь быть загадочными гигантскіе памятники; они изслѣдовали могилы не одного Древняго Царства, но также и Средняго, и Новаго, а эти представляютъ много совершенно особеннаго и любопытнаго; они разсматривали вопросъ о лабиринтѣ и о египетскихъ дворцахъ, вопросы объ орнаментаціи египетской архитектуры; о потолкахъ, дверяхъ и окнахъ; объ инкрустаціи на колоннахъ, изъ металла, слоновой кости и дерева, вопросъ объ обелискахъ (которые еще Шампольіонъ призналъ простыми содержателями историческихъ извѣстій, безъ всякихъ аллегорій формы), и не мало другихъ еще вопросовъ, совершенно пропущенныхъ почему-то г. Праховымъ. Не удивительное ли это дѣло со стороны г. Прахова: въ сочиненіи „Зодчество древняго Египта“ пропустить, напримѣръ, хоть такую

бездѣлицу, какъ пирамиды? Какая странность, какой необъяснимый капризъ! Но мало того: тѣ самые европейскіе ученые, которые кажутся иногда г. Прахову такими маловажными „дилетантами“, какъ, напримѣръ, Шнаазе, не только разработали и тѣ, и другіе, и третьи вопросы, но еще указали многіе другіе вопросы, и очень важные, которые стоятъ на очереди для разработки будущихъ изслѣдователей: напримѣръ, вопросъ объ отношеніи египетской архитектуры къ азіатской, вопросъ объ отношеніи египетскихъ пирамидъ къ остаткамъ древне-азіатскихъ пирамидальныхъ построекъ, вопросъ о сходствѣ египетскихъ сводовъ съ азіатскими, вопросъ объ употребленіи лотоса, какъ орнамента, и въ Египтѣ, и въ Азіи, и т. д. О подобныхъ вопросахъ г. Праховъ еще и не задумывался.

(*„Журн. Мин. Народн. Просвѣщ.“, 1880, № 10, отд. II, стр. 402—445).*

Европейское искусство за послѣднее время.

По иностраннымъ документамъ.

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ [1]).

Съ 1873 года выходитъ въ Парижѣ изданіе, котораго у насъ, кажется, почти вовсе никто не знаетъ. Это: „L'année artistique“, издаваемая Викторомъ Шанпьѣ, очень извѣстнымъ художественнымъ критикомъ и вмѣстѣ секретаремъ „Музея декоративныхъ искусствъ“. Это изданіе вполнѣ международное, не только потому, что оно всякій годъ представляетъ отчеты о движеніи искусства, въ теченіе истекшаго года, во всѣхъ главнѣйшихъ государствахъ Европы и Соединенныхъ Штатахъ Сѣверной Америки, но еще болѣе потому, что отчеты и обозрѣнія въ этомъ изданіи писаны не исключительно французами, а художественными писателями тѣхъ націй, о чьемъ искусствѣ идетъ рѣчь.

Новые французы уже совсѣмъ не то, что прежніе французы. Они все болѣе и болѣе перерождаются. Они уже бросили въ сторону прежнее чванство и надменность. Они уже не вѣруютъ болѣе, что одни все знаютъ и ни въ комъ не нуждаются. Они начали учиться иностраннымъ языкамъ, съ французскою страстностью стали читать иностранныя книги, и сначала стали уважать иностранную науку (это довольно давно уже), а вслѣдъ затѣмъ, мало-по-малу стали уважать не только искусство другихъ націй, но и мнѣнія иностранцевъ о художествѣ. Поэтому-то ничего нѣтъ обыкновеннѣе, въ настоящее время, какъ встрѣчать, во французскихъ изданіяхъ, статьи англійскихъ, нѣмецкихъ, итальянскихъ и иныхъ художественныхъ критиковъ, не только переведенныя изъ которыхъ-нибудь художественныхъ иностранныхъ книгъ, газетъ и журналовъ, но и спеціально написанныя для французскихъ изданій. Шанпьѣ послѣдовалъ общему примѣру, но онъ сдѣлалъ лучше: онъ предпринялъ такое изданіе, гдѣ всякій годъ являются вмѣстѣ если не всѣ, то многіе изъ лучшихъ и солиднѣйшихъ европейскихъ художественныхъ писателей. Размѣры изданія всякій годъ расширяются, число обозрѣваемыхъ странъ — также. Можно ожидать, что всѣ главные художественные центры будутъ представлены въ ежегодныхъ художественныхъ обозрѣніяхъ у Виктора Шанпьѣ.

Только, по моему мнѣнію, какимъ-то сѣрымъ пятномъ въ книжкахъ этого прилежнаго и старательнаго француза является—наше отечество. Я уже не знаю, кто тутъ болѣе виноватъ: Шанпьѣ-ли, худо выбравшій автора и матерьялъ, или мы сами, доставляющіе слишкомъ мало матерьяла Европѣ для того, чтобъ ей было изъ чего выбирать. Такъ или иначе, но статьи о Россіи мало того, что ровно ничего не стоятъ, но еще словно нарочно разсчитаны на то, чтобъ утаить все, что въ самомъ дѣлѣ есть у насъ теперь поважнѣе на лицо, и выставить только одно самое незначительное. Авторъ этихъ статей—какой-то г. Горголевскій, о которомъ никто у васъ, кажется, отроду не слыхивалъ, повидимому человѣкъ, живущій въ Краковѣ, Варшавѣ или Львовѣ (ему принадлежатъ достаточно обширныя статьи о ходѣ искусства въ этихъ городахъ), но тѣмъ не менѣе храбро пускающійся разсуждать и о нашемъ искусствѣ. Мы должны благодарить г. Горголевскаго хоть за то, что въ послѣднемъ томѣ „Année artistique“ онъ поставилъ „Россію“ впереди другихъ, въ отдѣлѣ, носящемъ названіе: „Искусства у сѣверныхъ славянъ“, и отвелъ ей даже 22 страницы; а то прошлый разъ, въ книжкѣ за 1879 годъ, онъ нашелъ возможнымъ посвятить ей — всего около 3 страничекъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ поставилъ Россію всего лишь точно будто на придачу (такъ и быть!) къ „Галиціи, Польшѣ“, которыя у него расширяются на цѣлыхъ 13 страницахъ. Впрочемъ и та милость, которая оказана намъ на нынѣшній разъ г. Горголевскимъ, мало пошла намъ въ прокъ. Правда, онъ не повторяетъ теперь того, что у него было напечатано въ прошломъ году, что-дескать „въ собственной Россіи, если отдѣлить отъ нея польскія провинціи, художественное движеніе слабо и мало интересно: и этотъ фактъ объясняется тѣмъ, что русское искусство находится еще въ зародышномъ состояніи“, и т. д. Такія слова и все за ними слѣдующее показались рискованными даже самому издателю, Виктору Шанпьѣ, такъ что онъ нашелъ необходимымъ сдѣлать внизу выноску: „Мы оставляемъ

[1]) Вторая статья такъ и не появилась. *Ред.*

за г. Горголевскимъ, нашимъ корреспондентомъ, всю отвѣтственность за его оцѣнки, которыя кажутся намъ немножко строгими". Но при всемъ этомъ мы мало еще выиграли. Въ прошлой книжкѣ, по крайней мѣрѣ было сказано хоть два слова про „передвижную выставку". Положимъ, эти два слова были такъ хороши, что не стоили и одной четверти порядочнаго слова: „По малочисленности и по посредственности произведеній, эта выставка стояла еще ниже академической; тутъ можно упомянуть развѣ только двѣ картины г. Маковскаго, художника справедливо уважаемаго въ Россіи: „Русалки" и „Осужденный" (горемыка г. Горголевскій не зналъ даже и того, что это картины двухъ разныхъ художниковъ, братьевъ Константина и Владиміра Маковскихъ!),—все такъ, но передвижная выставка была по крайней мѣрѣ хоть упомянута. Но нынѣче-то что же! Она уже рѣшительно была вовсе пропущена, и въ книжкѣ „Annuaire artistique" за 1880—81 г. говорится только про одну академическую выставку, и то на основаніи совершенно-плохой статьи, напечатанной въ „Journal de S.-Pétersbourg". Каково это! Но вѣдь если считать художественныя статьи этого послѣдняго журнала за что-то такое, на что можно ссылаться и на чемъ основываться, то нашъ краковско-варшавско-львовскій цѣнитель могъ бы почерпнуть даже и тутъ свѣдѣнія о чемъ-нибудь другомъ художественномъ, бывшемъ у насъ на-лицо въ 1880 году, кромѣ академической выставки, напр. о крупной выставкѣ „Товарищества передвижныхъ выставокъ", представляющаго въ настоящую минуту такое важное у насъ явленіе и сосредоточивающаго всѣ главныя силы нашего художественнаго прогресса; онъ могъ бы также почерпнуть тамъ свѣдѣнія и о еще болѣе крупной выставкѣ, именно о выставкѣ Верещагина (индѣйскіе этюды; картины болгарской войны): объ обѣихъ выставкахъ были подробныя статьи въ томъ самомъ „Journal de S.-Pétersbourg", въ который вѣруетъ г. Горголевскій. Не забудемъ также, что раньше Петербурга индѣйскія и болгаро-турецкія картины Верещагина были выставлены въ Лондонѣ и Парижѣ. Неужели до Кракова, Варшавы и Львова не достигло еще извѣстіе о томъ, и тамъ ничего не слыхать было о милліонѣ статей, написанныхъ про Верещагина въ Англіи и Франціи? Чудеса да и только! Но какъ бы ни было, не зналъ онъ всего этого, или не хотѣлъ знать, только г. Горголевскій обо всемъ этомъ промолчалъ. Поневолѣ, послѣ этого, слушая толки про наши ничего не стоющія академическія выставки послѣднихъ годовъ, иностранные читатели должны будутъ подумать, что у насъ и въ самомъ дѣлѣ искусство въ эмбріонномъ состояніи, и что намъ куда далеко до краковскихъ, варшавскихъ и львовскихъ какихъ-то невѣдомыхъ гг. Алхимовичей, Абрамовичей, Гейшановъ, Родаковскихъ, Шольцевъ, Кохановскихъ, Брохоцкихъ, Бржозовскихъ, Малецкихъ, Рышкевичей и иныхъ (не говоря уже о „великомъ" Семирадскомъ), о которыхъ любовно распространяется г. Горголевскій. Таковы критика и взгляды нашего иностраннаго цѣнителя, повидимому отъ роду небывавшаго ни въ Петербургѣ, ни въ Москвѣ, что впрочемъ не мѣшаетъ ему храбро разсуждать (Богъ знаетъ по какимъ источникамъ — должно быть такимъ же, какъ „Journal de S.-Pétersbourg") и о нашихъ картинахъ и скульптурахъ, и о нашихъ выставкахъ и музеяхъ, и о нашихъ школахъ и академіяхъ. Что бы сказалъ Викторъ Шапье, еслибъ вдругъ узналъ, какой такой прекрасный корреспондентъ о Россіи къ нему въ книгу пожаловалъ. Тогда навѣрное ему не пришлось бы уже отдѣлываться кое-какими подстрочными примѣчаніями объ „оставленіи на отвѣтственности автора": пришлось бы, пожалуй, съ нимъ поскорѣе и вовсе распрощаться, и поискать кого-нибудь понадежнѣе.

Пока этого еще не случилось, статьи о Россіи и русскомъ искусствѣ все равно что не существуютъ въ „l'Année artistique". Для чести книги, ихъ надо оттуда вырвать, или заклеить ихъ тамъ, чтобы никто не видалъ и не прочиталъ той фальшивой и злостной реляціи, которая представляетъ насъ, вотъ уже второй годъ, какими-то оглашенными, какими-то жалкими недорослями и отсталыми художественными тупицами среди общаго великолѣпнаго европейскаго движенія. Это уже теперь непозволительно послѣ всего, что теперь, по поводу всемірныхъ выставокъ, пишутъ справедливаго и сочувственнаго о русскомъ искусствѣ, во всѣхъ художественныхъ обзорахъ, французскихъ, нѣмецкихъ, англійскихъ и итальянскихъ. Еслибъ г. Горголевскій имѣлъ хотя малѣйшія понятія о современномъ русскомъ искусствѣ, онъ принужденъ былъ бы признаться, что положеніе его блестящее, что оно идетъ все выше и выше въ гору, что оно развивается какъ никогда прежде, и что въ немъ, не взирая на всѣ недостатки, прочно утвердились многія такія стремленія и многія такія убѣжденія, къ которымъ въ другихъ мѣстахъ приступаютъ еще какъ къ нерѣшеннымъ, темнымъ вопросамъ.

Кромѣ статей г. Горголевскаго, всѣ остальныя статьи въ „Année artistique" писаны не врагами, а цѣнителями и друзьями того искусства, которое составляетъ предметъ каждой статьи. Авторы знаютъ основательно то дѣло, за которое взялись, и потому представляютъ столько же интересную, сколько и значительную картину современнаго художественнаго движенія въ Европѣ.

Первое, самое главное мѣсто занимаетъ—Франція. И это не только потому, что она давно уже стоитъ во главѣ европейскаго искусства и что ни въ одной другой странѣ нѣтъ такой громадной массы людей, занимающихся страстно и настойчиво художественнымъ дѣломъ, но еще болѣе и потому, что въ послѣднее время Франція бросила прежнее свое самодовольство и самовосхваленіе, что она не вѣруетъ болѣе въ свою непогрѣшимость и ни съ-кѣмъ-несравненность, и что духъ критики ростетъ въ ней все выше и сильнѣе. Печать — тамъ громадная сила, столько же и въ дѣлѣ искусства, какъ и во всѣхъ другихъ дѣлахъ. Послѣ горькихъ опытовъ, никто болѣе не зажимаетъ ей рта, и изъ всѣхъ пишущихъ никто не обязанъ ничего утаивать или промалчивать. Критика-ли отдѣльныхъ художниковъ и отдѣльныхъ художественныхъ произведеній, критика-ли цѣлыхъ направленій, школъ, учрежденій, порядковъ

— все это понятно и доступно не смотря на то, что при этом свой ракурс крайне изогнется, выполнение будет сложнее, все это интересует в глубокомъ смыслѣ объ стороны. — стороны утилитарныхъ и чисто научныхъ, и стороны утилитарныхъ и чисто научныхъ. Своей цѣлью поставилъ [illegible] въ Англіи. Въ послѣдніе годы въ Франціи совершилось рѣзкое смѣна крутого переворота въ дѣлѣ художественной промышленности. Всѣ [illegible] и учреждены [illegible] на другія основы. Въ чемъ [illegible] заключалось. Вотъ ея художественное дѣло. Какъ уже у насъ [illegible] Гольмъ. Онъ не ограничился [illegible] художественныхъ [illegible] и [illegible] [illegible] своей школѣ [illegible] Художественныя [illegible] и [illegible] [illegible] [illegible]

ныхъ классахъ имѣютъ силу закона? Въ большинствѣ случаевъ, отъ учениковъ повидимому ничего иного не требуютъ, кромѣ доли терпѣнія, необходимой для посвященія въ тайны тушовки, штрихованія и рисовки точками. Отсюда, у жертвъ этой печальной методы—отвращеніе, или по крайней мѣрѣ страшная скука въ продолженіе всѣхъ учебныхъ годовъ и, въ концѣ концовъ, нѣчто худшее чѣмъ невѣжество — изфальшивленное пониманіе, полнѣйшая неспособность, даже у самыхъ умѣлыхъ, схватывать и передавать правду. Пусть попросятъ ученика, считаемаго за самаго сильнаго по рисованью въ лицеѣ или гимназіи, у того, который получилъ всѣ награды, пусть его попросятъ нарисовать не съ „модели", назначенной прославить „карандашную ловкость", а съ предмета изъ дѣйствительности, и онъ очутится передъ формами, которыя составляютъ для него тайну только потому, что онѣ не „каллиграфическія", и онъ будетъ столько же безпомощенъ, столько же затрудненъ, сколько чувствовалъ себя увѣреннымъ въ успѣхѣ, пока дѣло шло только о завладѣніи ложнымъ краснорѣчіемъ и болтовней производства. Именно для того, чтобъ уничтожить или предотвратить эти искусственныя привычки, чтобъ по возможности удалить изъ преподаванія условность, мы предлагаемъ вамъ, господа, дозволить рисованіе человѣческой головы только тогда, когда, ученикъ, вслѣдствіе предварительныхъ занятій и полученной опытности, будетъ уже достаточно предохраненъ отъ смѣшиванія чисто механическаго копированья модели—съ обязанностью искать, прежде всего, воспроизведенія существеннаго характера". Тамъ, гдѣ подобныя мысли и убѣжденія высказываютъ не отдѣльныя просвѣщенныя лица (вездѣ составляющія исключеніе), даже не частные кружки и общества, а цѣлыя правительственныя коммиссіи, гдѣ рѣчь идетъ не объ одной только легкости и надежности механическихъ средствъ, а о цѣлой системѣ, ищущей болѣе всего самостоятельности, самодѣятельности и вѣрности взгляда будущаго художника или даже вообще всякаго просто образованнаго человѣка, гдѣ въ такой степени не боятся признаваться въ прежнихъ вѣковыхъ заблужденіяхъ и выставлять публично напоказъ закоренѣлыя свои „язвы" — тамъ дѣло, значитъ, идетъ впередъ, тамъ можно ожидать большихъ результатовъ.

Мнѣніе Гюльома и коммиссіи въ совѣтѣ народнаго образованія одержало верхъ и система здоровой художественной грамотности введена государственнымъ закономъ въ цѣлой Франціи.

При этомъ небезъинтересно будетъ замѣтить, что по государственному бюджету на 1880 годъ назначено палатами 350,000 франковъ для рисовальныхъ школъ во всей Франціи. „Инспекторовъ рисованія", объѣзжающихъ разныя провинціальныя школы,—цѣлыхъ 17.

Другой художественный вопросъ прошлаго года—былъ вопросъ о выставкахъ.

„Волненіе, поднимающееся каждый годъ по поводу выставки, въ средѣ художниковъ и самой публики", говоритъ Шанпьѣ, „достигло въ 1880 году такой степени ѣдкости и такихъ размѣровъ, что это всего этого дошло и до палатъ, и—дѣло отроду еще невиданное — послужило поводомъ публичнаго обсужденія. Результатомъ явилось коренное преобразованіе „устройства выставки на будущее время".

Шанпьѣ не доволенъ этимъ послѣднимъ фактомъ. Онъ считаетъ чѣмъ-то ненужнымъ и какъ будто даже беззаконнымъ, чтобъ изъ-за такихъ „пустяковъ", какъ художественная выставка, люди дѣлали столько шума. И такое мнѣніе, на первый взглядъ очень странное, объясняется тѣмъ, что въ настоящую минуту многіе уже во Франціи (до чего еще нигдѣ не дошли въ остальной Европѣ) начинаютъ совсѣмъ иными глазами, чѣмъ прежде, смотрѣть на выставки. И въ книгахъ, и въ журналахъ, можно уже нерѣдко теперь встрѣтить сильныя и страстныя нападки на выставки. Тутъ нападки эти адресуются вовсе не къ искусству вообще, а только къ выставкамъ. „Бездѣлицею", „пустяками", даже „вредными пустяками", о которыхъ не стоитъ затѣвать много шума, является тутъ не само искусство—оно стоитъ высоко, и никто не думаетъ на него нападать—а только выставки, которыя нынѣче потеряли уже много въ общемъ уваженіи. Шанпьѣ только новый разъ высказываетъ то, что раздается уже не въ первый разъ въ разныхъ концахъ французской печати. „Ради такого громаднаго волненія, какое происходитъ по поводу выставки, говоритъ Шанпьѣ, слыша оглушительный шумъ по поводу такого событія, которое представляетъ неоспоримый и однакожъ ограниченный интересъ, окидывая глазами ужасающую массу картинъ, все болѣе и болѣе завладѣвающую „Дворцомъ промышленности" (помѣщеніе ежегодной выставки), встрѣчая, наконецъ, поминутно однообразный отголосокъ вѣчныхъ жалобъ толпы художниковъ, — многіе намъ извѣстные люди, и изъ числа самыхъ интеллигентныхъ, люди тонко образованные, люди со вкусомъ и знаніемъ, начинаютъ съ безпокойствомъ спрашивать себя: ужъ не страдаемъ ли мы нѣкоторою особою болѣзнью, поражающею народы, которые идутъ къ упадку? Это худое дѣло, истощаться въ византійскихъ любопытствахъ. Римъ созрѣлъ уже для рабства, когда интриги актеровъ и атлетовъ стали тамъ выше заботъ общественныхъ. Надо любить искусство, какъ волшебный языкъ всего того, что только есть самаго благороднаго въ мысли человѣческой; но начинаешь бояться за тотъ народъ, который способенъ забавляться до того, что находитъ свое удовольствіе лишь въ болтовнѣ закулисъ и мастерскихъ... Выставки начались у насъ съ 1673 года. Нельзя, конечно, отрицать, что онѣ произвели счастливые результаты; но неужели изъ этого слѣдуетъ выводить заключеніе, что искусство пропало бы, еслибъ это учрежденіе вдругъ исчезло съ лица земли? Неужели можно чистосердечно думать, что мы выставкамъ обязаны великими мастерами нашей чудесной французской школы XVIII и XIX столѣтій, такими художниками, какъ Делакруа, Руссо, Миллѣ, Дюпрѣ, Деканъ и множество другихъ? У художниковъ времени Возрожденія не было „Дворца промышленности", гдѣ бы имъ можно было всякую весну выставлять свои произведенія, и однакоже они отъ этого не меньше здравствовали и не хуже картины писали. Можетъ быть, даже, именно по тому, что

они жили взаперти, вдали отъ толпы и ея фривольныхъ вкусовъ, они были мало наклонны поддаваться искушенію создавать наскоро и налегкѣ; можетъ быть, поэтому-то они имѣли возможность войти въ себя и дать полную волю оригинальному своему генію. Явившись на свѣтъ, выставки внесли въ тихую жизнь мастерскихъ опасную приманку шумливыхъ рекламъ..."

Конечно, Шанпьѐ и людей, раздѣляющихъ его образъ мыслей, нельзя признавать правыми во всемъ: для художниковъ прошло то время, когда они могли сидѣть гдѣ-то въ глуши, уединяться отъ міра, умышленно не желая знать всего, что въ немъ происходитъ, и создавать тамъ какія-то великія, „идеальныя" произведенія. Ни такихъ людей, ни такихъ произведеній болѣе не надо современному міру. Ему, напротивъ, нужны такіе художники, которые ни отъ чего бы не бѣгали и не прятались, какъ робкіе и ограниченные монахи, а напротивъ, такіе, которые, вмѣстѣ со всѣми остальными людьми, жили бы среди всего треволненія житейскаго, среди всѣхъ его бѣдъ и радостей. Только такіе люди годятся нынѣче въ художники, и только отъ такихъ можно ожидать истинныхъ, глубоко захватывающихъ каждаго созданій. Выставки и ихъ соблазнъ шума и славы—ничуть не пугало и не зловредное навожденіе. И однакожъ, выставки парижскія, все болѣе и болѣе разрастаясь, становятся наконецъ дѣйствительно чѣмъ-то невыносимымъ, невозможнымъ, по громадной массѣ являющихся тамъ на лицо посредственностей и бездарностей, такъ-что можетъ быть не совсѣмъ неправыми выходятъ люди, подумывающіе о томъ, что пожалуй лучше было бы обходиться по старинному, по прежнему, и вовсе безъ всякихъ выставокъ. Но пока онѣ продолжаютъ еще существовать, нельзя поступать съ художниками произвольно, и однихъ допускать, другихъ отгонять прочь. Чувство равенства и справедливости, все болѣе и болѣе проникающее въ массы народныя (особенно во Франціи), не дозволяетъ уже капризныхъ расправъ съ художниками, какъ въ голову приходитъ одному или нѣсколькимъ художественнымъ начальникамъ. Всякій нынѣче ищетъ своего права во Франціи, значитъ не „бездѣлица" и не „пустяки" то неудовольствіе, то движеніе, тотъ шумъ и волненіе, которые проявляются со стороны художниковъ, находящихъ свои права и справедливыя ожиданія нарушенными. А если этотъ шумъ, это волненіе достигаютъ палатъ—что же тутъ худого? Одно народное дѣло стоитъ другого, и вопросы художественные, при томъ громадномъ распространеніи, какое имѣетъ искусство въ средѣ всѣхъ слоевъ общества, ничуть не могутъ считаться ниже или малозначительнѣе всякихъ другихъ вопросовъ общихъ.

Но, какъ бы то ни было, споры между художниками и художественнымъ управленіемъ, хотя начались изъ-за подробностей выставки, вовсе неважныхъ, повели однако же къ результатамъ очень значительнымъ. Шумъ и гамъ 1880 г. были такъ громки, „урокъ былъ такъ силенъ, говоритъ Шанпьѐ, вступательство правительства въ дѣла выставки оказалось такъ явно несвоевременнымъ, продолжающіеся уже цѣлыхъ 15 лѣтъ протесты художественной критики противъ того, чтобы художниковъ водили на помочахъ, какъ малыхъ ребятъ, были наконецъ повсюду повторены на столько ладовъ, что высшій совѣтъ управленія изящныхъ искусствъ, послѣ нѣкотораго колебанія, вдругъ рѣшилъ, что не будетъ писать постановленій для выставки 1881 года, и что отъ этихъ поръ сами художники могутъ заниматься устройствомъ своихъ ежегодныхъ или какихъ угодно выставокъ".

Этимъ рѣшеніемъ французское правительство отказывалось отъ одного изъ главныхъ пунктовъ своей 200-лѣтней художественной опеки, принятой за образецъ всею остальною Европой.

Третій вопросъ, не менѣе двухъ предыдущихъ важный, касается художественныхъ конкурсовъ. Конкурсы — изобрѣтеніе новое. Имъ отроду не будетъ и ста лѣтъ. Въ концѣ 20-хъ и въ началѣ 30-хъ годовъ, на нихъ вдругъ пришла во Франціи словно мода, словно фуроръ какой-то, и не проходило, кажется, одного дня, чтобы не было объявлено конкурса на медаль, церковь, дворецъ, картину, статую, казарму, театръ, барельефъ, фреску. Но тотчасъ же нашлись люди, которые протестовали противъ новой игрушки. Одинъ изъ лучшихъ французскихъ писателей объ искусствѣ, Рауль-Рошеттъ, написалъ въ 1830 году, въ „Revue de Paris", цѣлый трактатъ: „Du Concours en fait d'ouvrages d'art et de travaux publics", гдѣ доказывалъ просто и ясно какъ день, что мода на конкурсы—дрянная мода, ни что иное, какъ легкій способъ для министровъ и всякихъ управляющихъ, расправляться съ дѣломъ, гдѣ они ничего не смыслятъ и смыслить не могутъ, что тутъ на-лицо только что-то „демократическое", будто бы всеравняющее и въ высокой степени справедливое, а въ сущности это лишь поощреніе посредственностей, такъ какъ никакой настоящій хорошій художникъ не пойдетъ тратить свое время и талантъ въ борьбѣ съ неизвѣстно какими, повыползшими изъ всѣхъ темныхъ щелей, искателями приключеній, и такъ какъ нѣгдѣ было бы сыскать хорошихъ судей для конкурсовъ, еслибъ настоящіе художники въ самомъ дѣлѣ рѣшились тоже участвовать въ этихъ конкурсахъ. Къ этому Рауль-Рошеттъ прибавлялъ, что нечего ссылаться, для защиты системы конкурсовъ, на примѣръ древней Греціи и новой Италіи; и тутъ и тамъ конкурсы происходили не между всѣми желающими, кто бы ни пришелъ съ улицы, а между нѣсколькими людьми, уже извѣстными по таланту и опытности, по доказанной способности сдѣлать что-то хорошее. Въ доказательство Рауль-Рошеттъ ссылался на знаменитые „конкурсы" скульпторовъ въ Эфесѣ, для сдѣланія статуи Амазонки, живописцевъ въ Олимпіи, и опять-таки скульпторовъ во Флоренціи, для сдѣланія барельефовъ входныхъ дверей въ Баптистеріи. Но всѣ эти справедливые доводы Рауль Рошетта оставались втунѣ, и никто ихъ не слушался. Конкурсы продолжались по всей Европѣ съ прежнею свирѣпостью. Наконецъ, уже только въ наше время, и опять-таки французы, сообразили, что всѣ эти конкурсы—сущій вздоръ и пустяки, и ни къ чему путному никогда и нигдѣ не приводили. Это неожиданное просвѣтлѣніе (если не у всѣхъ, то у многихъ) совершилось въ прошломъ году.

Оно такъ важно, что не мѣшаетъ разсказать нѣкоторыя подробности о немъ.

Знаменитый французскій архитекторъ Віоллѐ-ле-Дюкъ, въ послѣдніе годы своей жизни засѣдая въ парижской городской думѣ (Conseil municipal), предложилъ въ 1879 году своимъ товарищамъ, чтобы по части общественныхъ художественныхъ работъ и „украшенія города", они стали независимы отъ вліянія губернатора (префекта) и сами собой распоряжались бы этими предпріятіями. На что намъ вѣчно слушаться, въ этомъ дѣлѣ, губернаторской коммиссіи? —говорилъ онъ. Эта коммиссія состоитъ по большей части изъ членовъ Академіи, а онъ, Віоллѐ-ле-Дюкъ, всю жизнь свою былъ самымъ горячимъ противникомъ академическихъ преданій, стремленій и воспитанія. Всѣ его многочисленныя книги и статьи полны одушевленной, страстной полемики противъ ненавистнаго ему традиціоннаго начала. „Если парижская дума, говорилъ онъ теперь, не въ состояніи передѣлать систему воспитанія, царствующую во французской высшей художественной школѣ; если думѣ не дано даже права подавать свой голосъ на счетъ общественныхъ памятниковъ, воздвигаемыхъ въ Парижѣ государствомъ, то за нею остается, по крайней мѣрѣ, одно право: „запирать и растворять шлюзы бюджета". Всѣ муниципальные совѣты во Франціи, говорилъ Віоллѐ-ле-Дюкъ, имѣютъ право выбирать какихъ имъ угодно художниковъ и какія имъ угодно художественныя произведенія для украшенія своихъ городовъ—одинъ только Парижъ, какъ столица, лишенъ этого права. Но это совершенно неправильно и безсмысленно, и парижскій муниципалитетъ долженъ непремѣнно и сейчасъ-же возвратить себѣ такое право, тѣмъ болѣе, что Парижу много надо сдѣлать по части настоящаго своего художественнаго украшенія, какъ и вообще всѣмъ французскимъ современнымъ городамъ. Вотъ какія задачи и цѣли онъ указывалъ въ этомъ отношеніи. „Въ наше время, владыкой во Франціи является народъ. Слѣдовательно, было бы прилично, чтобъ его дворцы, мѣста собраній для торжественнѣйшихъ проявленій общественной и частной жизни, получили тотъ разукрашенный видъ, какой предоставлялся прежде исключительно только резиденціямъ властей. Залы мэрій голы, печальны, несчастны, меблированы скупо, и потому не мудрено, что семейства, присутствующія тамъ, напр. по случаю свадьбы, являются въ костюмахъ едва приличныхъ и выполняютъ эту обязанность лишь какъ обременительную формальность. Толи-бы дѣло было, еслибъ эти залы были декорированы съ тѣмъ достоинствомъ, какое прилично совершаемому тамъ дѣлу? Въ такомъ населеніи какъ парижское, много-ли нашлось-бы личностей, которыя не получали-бы значительныхъ впечатлѣній отъ той среды, куда ихъ вводятъ, и которыя настолько были бы одарены философскимъ духомъ, что способны были бы отвлекаться отъ этихъ внѣшностей? Конечно, очень мало, и на это нельзя жаловаться. Но надобно удовлетворять этому чувству, и если мы стоимъ за критическій духъ, не слѣдуетъ устранвать поражающаго контраста между мэріей и храмомъ. Католическая церковь, какъ всякому извѣстно, очень много хлопочетъ о великолѣпіяхъ, поражающихъ глаза и предрасполагающихъ, такимъ образомъ, первы къ впечатлѣніямъ. Она призываетъ къ себѣ на помощь и искусства,— всѣ искусства; она окружаетъ и вѣрующаго, и скептика, всѣми обольщеніями, дѣйствующими на чувство, между тѣмъ какъ мэрія, холодная, голая, пренебрегаетъ этими средствами. А это—ошибка, по нашему мнѣнію, и если-бы слова закона раздавались въ такой средѣ, гдѣ дано было-бы мѣсто искусству, то они порождали-бы тѣ серьезныя чувства, какія дѣйствительно должны быть ими внушаемы. Но есть еще другой пунктъ, достойный особеннаго вниманія муниципальнаго совѣта. Всякій округъ Парижа (и это не одна изъ послѣднихъ привлекательностей нашего города) обладаетъ особенною физіономіей, вслѣдствіе-ли селящихся тутъ промышленностей, вслѣдствіе-ли особеннаго характера занятій жителей, или вслѣдствіе своей исторіи. Не присутствуетъ-ли тутъ тысячи мотивовъ интересныхъ, поучительныхъ, способныхъ давать нашимъ художникамъ превосходныя программы? Такъ, наприм., на лѣвомъ берегу Сены развѣ у насъ нѣтъ университета съ его исторіей, полной сюжетовъ, благопріятныхъ для живописи; факультетовъ—этой почвы науки и литературы; великихъ людей, помогавшихъ развитію французскаго генія? На правомъ берегу, развѣ у насъ нѣтъ, въ каждомъ околодкѣ, цѣлаго ряда трогательныхъ сценъ, касающихся исторіи Парижа, промышленной дѣятельности великаго города; развѣ нѣтъ у насъ тутъ интересныхъ учрежденій, которыя слѣдуетъ напомнить, важныхъ сценъ борьбы, которыя надо изобразить? А въ сѣняхъ, на лѣстницахъ этихъ новыхъ мэрій, развѣ не было бы въ высшей степени интересно воспроизвести виды исчезнувшихъ историческихъ зданій и кварталовъ? Еще съ бо́льшимъ правомъ наша коммиссія думала, что школа должна быть, для дѣтей, посвятительницею въ искусство. Обыкновенно жалуются, и не безъ основанія, что у нашихъ дѣтей постоянно передъ глазами изображенія злокачественныя, варварскія: это теперь наше дѣло поставить передъ ними, съ первой же минуты, когда они начинаютъ оцѣнять то, что̀ видятъ,—произведенія съ истиннымъ достоинствомъ. Рѣчь идетъ не о томъ, чтобъ украшать муниципальныя школы картинами, приличными дворцу; но мы желаемъ видѣть тамъ изображенія, очень просто исполненныя, сельскихъ работъ и промысловъ, важныхъ моментовъ гражданской жизни, съ краткими подписями..."

Читатель видитъ, что предложеніе Віоллѐ-ле-Дюка имѣетъ значеніе истинно историческое: дѣло шло, во-первыхъ, о самостоятельности одной изъ величайшихъ столицъ Европы относительно художественныхъ дѣлъ, и о полной независимости, въ этомъ дѣлѣ, ея самоуправительнаго совѣта, отъ старинныхъ элементовъ бюрократическаго и академическаго. Во-вторыхъ, что̀ было еще важнѣе — тутъ рѣчь шла о внесеніи художествъ въ такія сферы жизни, которыя, въ продолженіе столѣтій, имѣли только характеръ казенщины и сухой мертвечины. Эти новыя требованія, впервые раздавшіяся въ Европѣ, были поразительны

по своей свѣжести, здоровости, по своей благой заботѣ о народѣ и настроенію его духа, начиная со школьной скамьи и въ продолженіе всей его жизни, при главнѣйшихъ общественныхъ его актахъ. Тутъ слышалась ненависть къ той сухой формалистикѣ, къ той анти-художественной голости и мертвенной безобразности которыя окружаютъ насъ почти цѣлый день въ нашихъ городахъ, среди школъ, присутственныхъ мѣстъ, всякихъ общественныхъ мѣстъ собранія, вселяющихъ постоянно только въ насъ печальныхъ и суровыхъ каторжн. Предложеніе Віолле-ле-Дюка исходитъ изъ духа настоящаго художника, истиннаго представителя современности и идущаго къ перерожденію [illegible]. Это было продолженіе требованій [illegible] самыхъ талантливыхъ по таланту и [illegible] натуръ и стилю художниковъ [illegible]

[illegible]

вый свой томъ „Année artistique“ тотъ печальный результатъ, что прошлогодніе предвидѣнія его были справедливы, и что система конкурсовъ ведетъ только къ появленію на свѣтѣ множества посредственныхъ произведеній и не вызываетъ къ жизни никакихъ замѣчательныхъ созданій настоящихъ талантливыхъ художниковъ. „Замѣчательно, говоритъ Шанье, что задача, поднятая этою интересною новизною парижскаго муниципальнаго совѣта, повела къ прежнимъ, или скорѣе, къ возраженіямъ между самими докладчиками коммиссіи по этому дѣлу. Теорія конкурса такъ соблазнительна, она была поддержана (годъ тому назадъ) съ такимъ блескомъ знаменитымъ Віолле-Дюкомъ, наконецъ она представляетъ, на видъ, гарантіи правосудія и безпристрастія, на столько входящія въ составъ демократическихъ преданій, что съ самаго же начала никакъ не хотѣли признать [illegible] результатовъ этой системы. Но послѣдующіе [illegible] говоритъ Шанье, не замедлили оправдать наши справедливыя предвѣщанья. В докладахъ [illegible] [illegible] [illegible]

по многочисленнымъ конкурсамъ, открытымъ въ 1879 году. Но принципъ все-таки поколебленъ, и, конечно, протестъ будетъ теперь расти съ каждымъ годомъ, пока наконецъ вся эта никуда негодная система конкурсовъ не рухнетъ окончательно, сначала во Франціи, а потомъ и въ остальной Европѣ.

У насъ тоже были нѣсколько разъ выражены протесты противъ этой лже-либеральной, лже-равенственной, а въ сущности вредной системы. Пишущій эти строки не разъ протестовалъ противъ нея, еще въ 60-хъ годахъ, во многихъ статьяхъ, появившихся въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“. Конечно, голосъ его остался гласомъ вопіющаго въ пустынѣ. Еще бы! Возставать противъ вещи, общепринятой въ цѣлой Европѣ, практикующейся ежедневно громадными массами! Вооружаться противъ того, что всѣмъ такъ кажется хорошо, просто и удобно! Чтобъ что-нибудь перемѣнить, неужели начинать гдѣ-то въ углу, въ какой-то Россіи? На то нуженъ городъ и мѣсто „поважнѣе“, надо, чтобъ напередъ „старшіе“ подумали и порѣшили. Ну вотъ, теперь такое время и пришло. „Старшіе“ подумали, хотятъ повернуть дѣло наоборотъ. Посмотримъ, скоро ли и нашъ уголъ тронется съ мѣста, пойдетъ на копію, по-всегдашнему.

(*„Заграничный Вѣстникъ“, 1881 г., № 8, стр. 211—224).*

Вѣнская печать о Верещагинѣ.

I.

Наша печать сообщила нѣсколько отрывочныхъ свѣдѣній о томъ, что говорилось и печаталось въ Вѣнѣ по поводу Верещагина. Но, мнѣ кажется, намъ слѣдовало бы знать тутъ больше. Верещагинъ занялъ, въ послѣднее время, такое первенствующее мѣсто не только въ русскомъ, но во всемъ европейскомъ искусствѣ; его картины до того затронули современность и важнѣйшіе вопросы художества; впечатлѣніе, произведенное его созданіями во всѣхъ почти главныхъ европейскихъ центрахъ, было такъ громадно и необычайно; наконецъ, успѣхи его недавней выставки въ Вѣнѣ до того выходятъ изъ ряду вонъ, что было бы, мнѣ кажется, необходимо свести вмѣстѣ все то, что было высказано, въ послѣднее время, австрійскою прессою по поводу этой послѣдней выставки, превзошедшей, повидимому, во мнѣніи публики, даже всѣ предыдущія. У меня есть въ рукахъ всѣ къ тому матеріалы. По моей просьбѣ, знакомые и пріятели доставили мнѣ изъ Вѣны около 50 газетныхъ статей, напечатанныхъ про Верещагина и его картины, за и противъ, во время его выставки. Наврядъ ли много вѣнскихъ статей за это время осталось мнѣ неизвѣстными.

Первое впечатлѣніе было такое: „Какъ такъ? Можетъ ли быть? Вѣроятно ли, чтобъ что-то совершенно необычайное пришло къ намъ изъ Россіи?“—„Что-то хорошее изъ Россіи—этому трудно даже повѣрить“!—восклицаетъ сатирическая газета „Floh“, и вслѣдъ затѣмъ продолжаетъ: „и все-таки верещагинская выставка въ самомъ дѣлѣ—явленіе такое необычайное, что совершенно понятнымъ становится громадное стеченіе вѣнской публики у зданія выставки“. Такое же удивленіе при появленіи русскаго съ громаднымъ талантомъ высказано и во многихъ другихъ вѣнскихъ газетахъ. „Vorstadt-Zeitung“ наивно замѣчала, что вѣдь, у русскихъ такъ мало порядочныхъ живописцевъ и скульпторовъ, что они стоятъ, по художеству, даже позади шведовъ и датчанъ! Вѣнскій кружокъ художниковъ, къ которому Верещагинъ долженъ былъ обратиться за помѣщеніемъ, явно не довѣрялъ въ началѣ слишкомъ значительному успѣху нашего художника. Несмотря на необыкновенный его тріумфъ въ Парижѣ и Лондонѣ, въ прошломъ и позапрошломъ годахъ, несмотря на личное, можетъ быть, знакомство ихъ съ созданіями Верещагина, если не по настоящимъ оригиналамъ, то хоть по колоссальнымъ фотографіямъ, находившимся, въ 1873 году, на всемірной вѣнской выставкѣ, несмотря на все это, кружокъ вѣнскихъ художниковъ побаивался и пожимался, когда рѣчь зашла о томъ, чтобъ принять на свой счетъ всѣ расходы по перевозкѣ изъ Россіи и Парижа картинъ Верещагина, а также всѣ расходы по устройству выставки, и затѣмъ уже пользоваться всею выручкою платы за входъ. Однако, страхи ихъ были напрасны: только что доставленный мнѣ, изъ „Künstlerhaus'a“, оффиціальный отчетъ ихъ художественнаго общества, за истекшій ходъ, доказываетъ, что въ теченіе 26 дней верещагинской выставки платящей публики перебывало на выставкѣ 94,892 человѣка (по годовымъ билетамъ съ уменьшенною платою, такъ-называемымъ „Künstliebhaberbillets“, имѣли входъ на выставку еще нѣсколько тысячъ человѣкъ), а каталоговъ за это время продано 31,670 экземпляровъ. Чистаго барыша общество получило 15,500 флориновъ (расходовъ было свыше 8,000 флориновъ), и цифра этого барыша была бы, конечно, еще выше, еслибъ Верещагинъ не настоялъ на томъ, чтобъ сборъ за цѣлыхъ 3 дня въ концѣ выставки, пошелъ въ пользу бѣдныхъ города Вѣны, а сборъ еще за одинъ день—въ пользу пенсіоннаго капитала прислуги, состоящей при этомъ художественномъ обществѣ. Кромѣ того, Верещагинъ настоялъ еще на одномъ непремѣнномъ условіи выставки: чтобъ плата за входъ была доведена до возможнаго минимума. Художники долго не соглашались: они считали, что это будетъ нарушеніемъ всѣхъ привычекъ вѣнской публики, если публикѣ позволятъ платить за входъ меньше того, что она много лѣтъ уже платитъ: нѣкоторые даже

прибавляли, что, кажется, лучше было бы держать входную плату повыше, „а то наползетъ на выставку много всякой дряни". Но Верещагинъ публично объявилъ въ засѣданіи, что онъ вовсе не желаетъ показывать свои картины только графанъ да графиням, а лучше нѣсколькимъ десяткамъ тысячъ вѣнцевъ бѣдныхъ и вовсе незнаменитыхъ. Сверхъ того, онъ требовалъ, чтобъ хоть училищамъ и солдатамъ позволено было ходить на его выставку даромъ. Послѣднее было сочтено уже окончательно невозможнымъ, а первое—крайнее удешевленіе платы—устроилось, какъ онъ хотѣлъ. Но нѣкоторыя газеты (особенно „Neue freie Presse" 1-го ноября) провѣдали это и напечатали про заботливость Верещагина на счетъ неимущихъ классовъ: это удесятерило къ Верещагину всеобщія симпатіи. „Верещагинъ теперь—герой дня въ Вѣнѣ"!—восклицалъ „Pesther Lloyd" (1-го ноября). Масса народа громадно увеличилась, тронулись съ мѣста и появились на выставкѣ сами форштадты, отдаленнѣйшія захолустья города, отроду не бывавшія на выставкахъ передъ картинами, да еще въ добавокъ—русскими. Въ послѣдніе дни выставки, по разсказамъ почти всѣхъ газетъ, стали появляться толпы поселянъ изъ подгородныхъ деревень Вѣны, и число ихъ съ каждымъ днемъ, до самаго закрытія выставки, все только увеличивалось. Конечно, этимъ исполнялось одно изъ самыхъ завѣтныхъ желаній Верещагина, чтобъ его картины видѣлъ весь народъ, самъ народъ. Что за толпа, что за давка была при всемъ этомъ въ залахъ „Künstlerhaus'a"—легко себѣ представить. Свыше 12,000 человѣкъ перебывало на выставкѣ въ послѣдній день; въ остальные дни бывало отъ 5 до 8,000, иногда больше. Военныхъ всегда бывала цѣлая масса, и хотя газеты одно время сообщили-было свѣдѣнія, будто военный министръ запретилъ австрійскимъ солдатамъ бывать на Верещагинской выставкѣ, изъ боязни ослабить ихъ боевой духъ, но этотъ слухъ оказался злостной выдумкой чешскихъ газетъ („Neue freie Presse", 14 ноября), и солдаты продолжали, до конца выставки, посѣщать ее такими же густыми массами, какъ и остальное городское и сельское населеніе Вѣны и ея окрестностей. „Ничего подобнаго отроду не видано въ Вѣнѣ", въ одинъ голосъ твердили всѣ газеты. Сами художники ставили Верещагина такъ высоко, что еще въ началѣ выставки сдѣлали ему торжественную овацію, а послѣ окончанія выставки почти не хотѣли смотрѣть на новую картину Пилоти: „Мудрыя и глупыя дѣвы", только-что пріѣхавшую изъ Мюнхена, и говорили, что, при сравненіи съ Верещагинымъ, проигрываетъ даже самъ Макартъ, а Пилоти и Макартъ—это одни изъ величайшихъ народныхъ славъ нѣмецкаго художества новаго времени, и нужно было нѣмцамъ быть потрясенными, въ самомъ дѣлѣ, до глубины души, чтобы рѣшиться вдругъ пожертвовать высшими своими національными художественными идолами—въ пользу какого-то, Богъ знаетъ откуда взявшагося, чужого художника, да еще русскаго!

Біографіямъ и портретамъ Верещагина, и всякаго рода иллюстраціямъ его картинъ, появившихся за время выставки въ Вѣнѣ—можно сказать не было числа. О нѣкоторыхъ изъ характернѣйшихъ иллюстрацій мы будетъ еще говорить ниже. Замѣтимъ здѣсь біографическую и индивидуальную подробность, которой мы до сихъ поръ нигдѣ не встрѣчали, ни въ одной изъ русскихъ, французскихъ и англійскихъ біографій Верещагина: „Отличія Верещагина, говоритъ біографія при каталогѣ выставки, во внѣшнемъ видѣ, отъ русско-славянскаго типа объясняются тѣмъ обстоятельствомъ, что у него въ жилахъ течетъ татарская кровь: его дѣдъ былъ женатъ на крещеной татаркѣ, которую онъ однажды увидѣлъ случайно въ церкви, и полюбилъ". Такимъ образомъ, Верещагинъ, вмѣстѣ съ Пушкинымъ, Жуковскимъ, Державинымъ, Карамзинымъ, Сѣровымъ и нѣсколькими другими, принадлежитъ къ числу тѣхъ замѣчательныхъ людей русскихъ, которыхъ ближайшіе родственники въ восходящей степени принадлежали къ тому или другому восточному племени.

Уже съ самаго перваго дня выставки газеты были наполнены самыми восторженными отчетами. Сначала онѣ разсказывали о необыкновенно художественномъ, даже внѣшнемъ, впечатлѣніи отъ общаго убранства выставки: вся лѣстница и разныя мѣста выставки были увѣшены индійскими, тибетскими, кашмирскими, туркестанскими, самаркандскими и киргизскими коврами и матеріями, привезенными Верещагинымъ изъ его путешествій, по стѣнамъ и въ витринахъ была расположена, можно сказать, цѣлая восточная этнографическая выставка, служившая иллюстраціей туркестанскимъ и индійскимъ картинамъ и этюдамъ Верещагина: тутъ были идолы, одежды, оружіе, орудія, всяческая утварь, музыкальные инструменты, даже чучела птицъ, шкуры, и рога дикихъ животныхъ—весь художественный аппаратъ, служившій художнику при исполненіи его картинъ. „Такой изящной, полной вкуса и интереса внѣшней обстановки на художественныхъ выставкахъ у насъ, въ Вѣнѣ, отроду не видано", говорили газеты. Но что слѣдовало за этой внѣшней обстановкой, было, по единогласному отзыву вѣнскихъ газетъ, уже совершенно необыкновенно.

„Morgenpost" (27 октября) заявила, что въ первый же день Верещагинъ получилъ на своей выставкѣ поздравленія со всѣхъ сторонъ. „Поразительно было видѣть, прибавляла газета, какъ старикъ Амерлингъ (одинъ изъ лучшихъ вѣнскихъ художниковъ) подошелъ къ русскому живописцу и съ энтузіазмомъ сталъ высказывать ему свой восторгъ; но, наконецъ, словъ у него не хватило, онъ бросился къ Верещагину на шею, и горячо поцѣловалъ его".

„Такихъ картинъ, какъ Верещагинскія картины изъ болгарской войны, еще отроду нигдѣ не писали", восклицалъ „Fremdenblatt" (29 окт.). „Это что-то отъ самыхъ корней новое и въ высшей степени современное, XIX столѣтіе, хотя и русское, по формѣ и содержанію. Никакой прежній періодъ искусства не осмѣлился бы на что-нибудь подобное. Такую живопись способно производить на свѣтъ только время телеграфовъ, телефоновъ, которое, вдобавокъ, и освѣщаетъ-то такую выставку по новому—электриче-

ствомъ. Готовыя эстетическія правила и рецепты тутъ не годятся; художникъ эмансипируется отъ нихъ, и его право здѣсь состоитъ въ томъ, что его зритель совершенно забываетъ себя передъ его картинами. Вѣчно что-нибудь новое изъ Африки, говаривали римляне; мы можемъ теперь сказать нѣчто подобное про Россію. Какія еще неожиданности культурной жизни скрываетъ отъ насъ европейская Сибирь? Какія еще новыя формы жизни и искусства проявитъ она?... Техническое мастерство Верещагина—изумительно".

„Vorstadt-Zeitung" (4 ноября) находила, что картины Верещагина—это „совершенно новое изученіе исторіи. Ничего подобнаго его сценамъ изъ турецко-русской войны—еще никогда не бывало! Во всѣ времена существовали на свѣтѣ кровавыя изображенія военныхъ сценъ и картины съ сценами самыми звѣрскими, но рѣдко они производили поразительное дѣйствіе. Напротивъ, картины Верещагина захватываютъ тебя всего и съ непобѣдимою силою, потому что онѣ правдивы. Реализмъ всегда правдивъ и понятенъ, а картины Верещагина реальны до послѣдней крайности".

Одинъ изъ лучшихъ вѣнскихъ художественныхъ критиковъ, Ранцони, заявилъ ("Neue Freie Presse", 1 ноября), что—что ни разсказывай про картины Верещагина—никакого понятія о нихъ не дашь. Надо самому идти смотрѣть ихъ„.

Подобныхъ отзывовъ о неслыханномъ и невиданномъ впечатлѣніи, произведенномъ выставкою Верещагина, было такъ много, что мудрено было бы ихъ всѣ здѣсь выписать, и я принужденъ ограничиться нѣсколькими приведенными примѣрами.

Но съ самаго же начала всѣ газеты (и, повидимому, вся публика) сходились на томъ, что всего важнѣе, всего поразительнѣе на цѣлой выставкѣ—картины изъ болгарской войны. Не было, конечно ни одной критической статьи, которая не отзывалась бы съ восторгомъ про первыя двѣ серіи верещагинскихъ картинъ и этюдовъ: туркестанскую и индійскую; но, просматривая всѣ вѣнскія газеты за все время выставки, не остается сомнѣнія въ томъ, что присутствуй въ „Künstlerhaus'ѣ" только двѣ эти коллекціи, онѣ не произвели бы и половины того впечатлѣнія, какое произвели картины болгарской войны. Тѣ картины всѣми были признаны въ высшей степени мастерскими (разумѣется, въ разныхъ степеняхъ, не всѣ же могли быть совершенно одного и того же достоинства); всѣ восхищались мастерствомъ фактуры, глубокимъ поэтическимъ настроеніемъ, вѣющимъ отъ нихъ, удивительною передачею природы и людей, но безспорное преимущество всѣ отдавали послѣднимъ.

„Въ картинахъ и эскизахъ изъ Средней Азіи и Индіи обнаруживается необыкновенное мастерство Верещагина въ индивидуализаціи и характеризованіи", говоритъ „Vorstadt-Zeitung (25 окт.). Его „Поющіе дервиши", его „Среднеазіатскіе политики" представлены великолѣпно. Точно также его колоритное дарованіе значительно. Его ландшафтъ—„Утро въ Кашмирѣ"—дѣйствуетъ какъ-то странно своимъ необычайнымъ колоритомъ. Но главный интересъ составляютъ постоянно его сцены и эпизоды изъ русско-турецкой войны: они производятъ поразительное впечатлѣніе, потому что они правдивы, потому что они пережиты самимъ авторомъ".

„Между верещагинскими картинами на сюжеты индійскіе и туркестанскіе, говорилъ „TageBlatt" (27 окт.), есть художественныя произведенія необыкновеннѣйшей красоты, и, несмотря на это, военныя картины производятъ болѣе всѣхъ впечатлѣнія: болѣе всѣхъ другихъ созданій оригинальнаго русскаго живописца онѣ поражаютъ и привлекаютъ къ себѣ каждаго. Кто увидитъ ихъ вечеромъ (при электрическомъ освѣщеніи), навѣрное проведетъ безпокойную ночь: даже во время сна будутъ его преслѣдовать ужасы войны, какъ они здѣсь изображены съ поразительною виртуозностью".

„Morgenpost" (27 окт.) находила, что восточныя картины Верещагина великолѣпны по краскамъ, что онѣ chef d'oeuvre'ы и возбуждаютъ справедливое удивленіе, что картина „великій Моголъ въ мечети", раньше остальныхъ встрѣчающаяся зрителю, когда онъ по лѣстницѣ поднимается къ заламъ выставки, „тотчасъ же влечетъ его симпатіи къ геніальному русскому живописцу", но главное на выставкѣ—картины изъ русско-турецкой войны, сильно дѣйствующія не только по своему поразительному содержанію, но и по истинно художественному выполненію".

Та же „Morgenpost", нѣсколько дней спустя (3-го ноября), прибавляла: „Разсматривая картины русско-турецкой войны, почти забываешь, что такъ недавно видѣлъ другія еще произведенія этого необыкновеннаго русскаго мастера: солнечныя картины Индіи, и даже туркестанскія сцены, тоже довольнотаки ужасныя, отступаютъ на дальній планъ въ нашемъ воображеніи, лишь только наши глаза остановятся на изображеніяхъ русско-турецкой войны. Онѣ овладѣваютъ всѣмъ нашимъ чувствомъ и мыслью: бѣдствія, злополучія цѣлаго міра оживаютъ въ нашемъ сердцѣ, и если намѣреніе художника состояло въ томъ, чтобы иллюстрировать во всей правдѣ ужасы войны и лихорадочно потрясти каждый нервъ въ груди человѣческой,—онъ вполнѣ достигнулъ своей цѣли... Верещагинъ создаетъ свои картины совершенно иначе, чѣмъ великіе живописцы: онъ не хочетъ производить впечатлѣнія художественнымъ прилаживаніемъ своего матеріала, онъ даже и не пробуетъ ничего въ этомъ смыслѣ, зато онъ разумѣетъ деталь, какъ немногіе. Каждая его фигура есть маленькій chef-d'oeuvre самъ въ себѣ, и каждая складка нарисована характеристично. Такъ, напримѣръ, въ его великой картинѣ—„Перевязочный пунктъ" мы не считали, сколько тамъ безчисленныхъ фигуръ, но каждая, видѣнная нами, выражаетъ инымъ образомъ новое страданіе. Застывшая кровь проступаетъ на бѣлыхъ перевязкахъ съ почти отталкивающею правдою; черты раненыхъ, умирающихъ, выражены съ самымъ неоспоримымъ мастерствомъ, и группа примыкаетъ къ группѣ съ глубокой правдой и безыскусственностью. Какое-то, говорятъ, важное лицо, въ Россіи, воскликнуло передъ этими картинами: „Да, Верещагинъ револю-

ціонеръ!" (въ искусствѣ, конечно). Да, онъ революціонеръ, противъ свирѣпостей войны и противъ правилъ искусства. Его картины дѣйствуютъ, какъ огненная проповѣдь противъ тѣхъ, кто разнуздываетъ всѣ военные ужасы"... Про нѣкоторыя изъ этихъ картинъ критикъ замѣчаетъ, что онѣ, безъ сомнѣнія, „геніально созданы и выполнены".

„Верещагинъ, говоритъ онъ, научился видѣть и писать въ двухъ странахъ свѣта, въ Киргизіи и Азіи, въ путешествіяхъ и на войнахъ. Онъ росъ, словно какой-то художественный ландскнехтъ; его копье была кисть, его щитомъ палитра. Онъ и мерзъ, и горѣлъ, и исходилъ кровью съ товарищами на войнѣ, онъ лежалъ съ ними въ палаткахъ, среди туркестанскихъ степей и на замерзлыхъ рвахъ Шипки и Плевны. Вотъ гдѣ онъ добылъ себѣ горячее, сочувствующее имъ сердце, онъ съ ними слился воедино. Но онъ остался человѣкомъ природы. У него острый глазъ степняка и стальные когти казака. Онъ не задумывается ни о какихъ, живыхъ или мертвыхъ, „основахъ". Онъ учился писать у Жерома, и это вліяніе очевидно въ нѣкоторыхъ туркестанскихъ его картинахъ (т.-е. картинахъ первой его эпохи), но у него есть, сверхъ того, какая-то своя собственная азіатская сѣжесть; какая-то эпическая первобытность, отъ которой, какъ отъ жара, ложатся его [illegible] краски и [illegible] рисунокъ... [illegible] трудомъ можно различать нагроможденныя груды мертвыхъ, изъ которыхъ одни уже почти сгнили, другіе только недавно покончили съ жизнью".

„Впечатлѣніе, произведенное Верещагинымъ въ Вѣнѣ—безпримѣрно, пишетъ вѣнскій корреспондентъ въ берлинскую „Tribune" (15-го ноября)... Этимъ всего болѣе художникъ обязанъ своимъ картинамъ изъ русско-турецкой войны... Изображенные здѣсь моменты такъ выбраны, какъ будто ихъ создавалъ не живописецъ, а драматикъ, и впечатлѣніе, производимое ими на зрителя посредствомъ реализма, не отступающаго ни передъ какими крайностями, такъ глубоко, что они представляются громкимъ протестомъ противъ войны, краснорѣчивымъ предстательствомъ за вѣчный миръ. Съ другой стороны, эти картины являются апоѳеозомъ русскаго войска въ войнѣ, за освобожденіе угнетенныхъ славянскихъ братьевъ... Верещагинъ одинъ изъ многосторонѣйшихъ живописцевъ, какихъ мы только знаемъ. Онъ трактуетъ пейзажъ столько же виртуозно, какъ фигуры: онъ пишетъ архитектуру столько же превосходно, какъ животныхъ. Особенно (по части техники) совершенны у него пейзажи со снѣгомъ, гдѣ воздухъ такъ чистъ и прозраченъ, но и такъ холоденъ, что, право, самому зрителю становится холодно".

Замѣтимъ, при этомъ случаѣ, что всѣ вообще ученые и научные вѣнскіе художественные критики [illegible] удивляли за необычайное мастерство [illegible] въ изображеніи „снѣга".—Такое мастерство, по какой-то [illegible] не [illegible] живописи не удавалось еще никому.

„Изъ этого [illegible] [illegible] [illegible]"—такъ [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] „снѣга"... „И [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

ченіи этого русскаго, но въ одномъ пунктѣ навѣрное сойдутся всѣ товарищи по художеству и критики: передъ нами на-лицо характерный, самостоятельный субъектъ, да еще настоящій русскій".

Таковы были главнѣйшіе отзывы вѣнской печати. Привести всѣ—было бы невозможно. Но нельзя не упомянуть здѣсь еще разъ слова того приглашенія, которое послали Верещагину въ Парижъ студенты разныхъ славянскихъ національностей (сербы, чехи, словаки, русины, далматинцы, хорваты, и т. д.), получающіе высшее образованіе въ Вѣнѣ. Они говорили въ своей телеграммѣ: „Чествуя васъ, какъ русско-славянскаго геніальнаго художника, великаго сподвижника на поприщѣ развитія человѣчества, славянскіе студенты Вѣны устраиваютъ, въ пятницу, 25 ноября (тамъ-то), въ честь вашу торжественный вечеръ, на который покорнѣйше пригласить васъ честь имѣетъ комитетъ". Во время самаго торжественнаго вечера (гдѣ, впрочемъ, не могъ присутствовать Верещагинъ) была получена, въ Вѣнѣ, слѣдующая телеграмма, изъ Праги, отъ сербскихъ студентовъ: „Великому Верещагину, помогающему въ борьбѣ противъ преданій лжи и условности—слава!"

Такое энтузіастическое сочувствіе молодыхъ поколѣній, любовь и удивленіе громадныхъ массъ народныхъ—какая доля можетъ быть завиднѣе для художника?

Теперь взглянемъ на оппонентовъ Верещагина.

II.

Возможно ли это, чтобъ у громадной народной массы, въ 120 или 130,000 человѣкъ, была точь-въ-точь одна и та же мысль, одно чувство и одно понятіе? Конечно, нѣтъ. Навѣрное, во взглядѣ на тотъ или другой предметъ окажутся противоположности, разницы. Такъ случилось и въ Вѣнѣ. Общій потокъ мысли, чувства, симпатій былъ, какъ я показалъ выше, за Верещагина; но поднимались также, среди общаго торжественнаго гула, и голоса сомнѣвающіеся, и даже голоса враждебные. И тѣхъ, и другихъ оказывалось немного, но они были, и я не хочу ихъ пропустить. Мнѣ кажется, интересно выслушать и этихъ людей: что такое у нихъ было противъ Верещагина?

Во всякомъ дѣлѣ есть субъекты, которымъ мало интересна сущность самаго дѣла, его ростъ и движеніе впередъ, но которымъ важнѣе всего—его форма и внѣшность. Такіе люди, робкіе духомъ и скудные мыслью, боятся всякой новизны, не терпятъ никакого начинанія, и только справляются—согласно ли новое дѣло со старымъ дѣломъ? Согласно—тогда они довольны, и одобрительно киваютъ головой; не согласно—они затыкаютъ уши, закрываютъ глаза, и уже дальше ничего знать не хотятъ. Что угодно имъ доказывай и показывай, доводи сколько хочешь до ихъ свѣдѣнія, что по-прежнему дѣло не можетъ и не должно продолжаться, что теперь вотъ возможно и полезно что-то другое, новое,—никакія твои слова не дойдутъ до ихъ мозга, и они все-таки одно будутъ твердить: „не такъ, какъ прежде дѣлали, не такъ, какъ прежде дѣлали"! Бываютъ даже такіе чудаки, которые иной разъ поймутъ, вопреки собственной натурѣ, что такая-то новая вещь хороша, полна силы, выраженія, а главное—правды, они ею на минуту восхищаются, а потомъ, отойдя на два шага въ сторону, опять затягиваютъ свою пѣсенку: „А все-таки жаль, что не такъ, какъ прежде дѣлали! Было бы, пожалуй, лучше!" Съ такими головами ничего не подѣлаешь.

Вотъ именно нѣсколько чудаковъ этого послѣдняго сорта показалось въ Вѣнѣ, во время Верещагинской выставки. Между ними не было, конечно, такихъ уродовъ пониманія, которые находили бы картины Верещагина худыми, не стоющими вниманія, не было людей, не сознающихъ великаго и оригинальнаго таланта Верещагина, но это не мѣшало имъ повторять, покачивая головой:

А жаль, что не знакомъ
Ты съ нашимъ пѣтухомъ!
Еще-бъ ты болѣ навострился,
Когда бы у него немного поучился!

„Пѣтухъ"—это прежніе мастера. Съ ними непремѣнно надо справляться. А кто не хочетъ—съ того штрафъ. И требующіе знакомства съ „пѣтухомъ"—разумѣется, всего скорѣе, сами профессора; а не то, во всякомъ случаѣ, люди умѣренные, трусливые, и главное—пожилые.

Такимъ образомъ, наприм., профессоръ Лютцовъ, издающій прекрасный художественный журналъ: „Zeitschrift für bildende Kunst", восхищался картинами Верещагина, но также бросалъ въ нихъ и камушекъ—„во имя искусства": „Картины изъ русско-турецкой войны, само собою разумѣется, носятъ на себѣ отпечатокъ рѣдкаго дарованія художника: не будь его, міръ отвернулся бы тотчасъ же съ ужасомъ отъ того, что художникъ представляетъ тутъ въ картинахъ. Вѣрность изображенія, изумительная старательность выполненія, мастерство въ трактованіи воздушной перспективы, тонкое чувство въ передачѣ общихъ типовъ и настроенія, словомъ сказать, громадная способность и знаніе привлекаютъ глазъ художника и знатока въ такой степени, что онъ одну минуту не можетъ отдать себѣ отчета въ содержаніи картинъ, а иные покладистые умы и вовсе не станутъ разбирать, что такое имъ тутъ даютъ. Но кто не обладаетъ такою счастливою способностью, кто отдается потрясающимъ ощущеніямъ этихъ ужасныхъ сценъ, кто своими человѣческими чувствами и нервами приметъ въ себя впечатлѣнія этой отборной галереи свирѣпствъ и кровавыхъ дѣлъ,—не унесетъ съ собою возвышеннаго и художественно-удовлетворительнаго впечатлѣнія. Конечно, художникъ дѣйствовалъ съ благороднымъ намѣреніемъ: представить войну, какъ величайшую язву. Но это намѣреніе выходитъ за предѣлы искусства: искусство должно быть безъ намѣреній, какъ сама природа". Такъ вотъ какъ! Художеству дозволено только быть милымъ и пріятнымъ! Оно должно только по шерсти гладить и никогда не заглядывать въ глубину дѣла—не то его выгоняютъ вонъ со сцены, его ссылаютъ на задній дворъ, гдѣ бы его никто не слы-

халъ и не видалъ. Правда пусть будетъ себѣ правдой, но не смѣй съ нею выходить на показъ всѣмъ. Можешь, людезный другъ, держать ее про себя—не то профессора, чистыя весталки художества, забранятъ!

И Лютцовъ былъ не одинъ. У него въ Вѣнѣ нашлись товарищи. Ранцони, очень уважаемый вѣнскій критикъ (и тоже старый человѣкъ, какъ Лютцовъ), сильно восхищался Верещагинымъ, и мы даже приводили выше („Neue Freie Presse“) иные его отзывы, а все-таки нѣтъ-нѣтъ, да и металъ онъ нѣкую стрѣлу, отъ „чистаго“ и „прежняго“ художества, въ Верещагина. Онъ говорилъ: „Талантъ Верещагина весь направленъ къ мѣткой характеристикѣ: никогда еще все то, что оригинально и особенно, не бывало поразительнѣе схвачено и передано какимъ бы то ни было живописцемъ на свѣтѣ. Верещагина прежде всего интересуетъ: какъ-бы передать, посредствомъ живописи, такой-то предметъ во всей его самобытности, но онъ, пожалуй, никогда и не думаетъ о томъ, соблюдетъ-ли онъ при этомъ старый законъ, состоящій въ томъ, что „искусство есть представленіе прекрасной внѣшности“. Если видимый имъ предметъ прекрасенъ, онъ такимъ и будетъ у Верещагина; а если нѣтъ, то онъ ужъ этому ничѣмъ не можетъ помочь: его, дескать, миссія состоитъ въ томъ, чтобъ изображать міръ, каковъ онъ есть; онъ полагаетъ, что онъ въ состояніи это осуществить, и считаетъ, что его долгъ—стремиться къ этому“. Далѣе, этотъ самый Ранцони подробно описываетъ картины Верещагина, на каждомъ шагу восхищается поразительной его техникой, новизной, мастерствомъ, и, даже, не хуже другихъ преклоняется передъ поэтичностью его созданій, однакоже потомъ прибавляетъ: „а все-таки, то въ той, то въ другой картинѣ встрѣчаемъ мы вещи, которыя не могутъ быть допускаемы чувствомъ прекраснаго: эти ручьи крови, пробивающіеся сквозь перевязку, и по мѣстамъ засохшіе, отрѣзанная голова, отстрѣленная нога, во всемъ ужасѣ, поднимающемъ волосы на головѣ—все это вещи, которыя въ настоящемъ искусствѣ должны оставаться за сценой, и именно, на основаніи того вѣчнаго человѣческаго закона, выраженнаго уже нѣсколько тысячъ лѣтъ тому назадъ однимъ изъ мудрѣйшихъ людей міра, въ словахъ, которыя на вѣки останутся непреложными: „Не все то, что видишь, можно изображать въ искусствѣ, и ничего нельзя представлять такъ, какъ оно дѣйствительно есть“, потому что отвращеніе есть чувство неэстетическое, затемняющее и заставляющее умолкнуть всѣ другія чувства. Притомъ же, природа дала каждому художнику другіе глаза, и никто не можетъ представлять предметы такъ, какъ они сами по себѣ есть, но только такъ, какъ они ему кажутся. И это хорошо, потому что, такимъ образомъ, истинное искусство никогда не старѣется и остается вѣчно юнымъ. Заблужденіе Верещагина, логическое послѣдствіе его общихъ коренныхъ воззрѣній, вполнѣ парализуется тамъ, гдѣ проявляется въ полномъ блескѣ его юморъ, его колоритный идеализмъ (въ которомъ онъ, можетъ быть, вовсе того не желая, уподобляется Рембрандту)“.. Далѣе, Ранцони приводитъ слова Мейсонье въ Парижѣ и Амерлинга въ Вѣнѣ, передъ картинами Верещагина: „Это что-то совсѣмъ новое, небывалое“!, но спѣшитъ замѣтить, что, конечно, оно такъ, но реализмъ Верещагина не есть что-нибудь рѣшительно новое, неслыханное, такъ какъ реалисты бывали и до русскаго художника. Въ заключеніе же всей этой смѣси похвалъ, восхищеній и порицаній, онъ заявляетъ: „Однако же, не слѣдуетъ какъ-нибудь навыворотъ понять приводимые мною факты: ни слава, ни высокое значеніе Верещагина ничуть не должны умаляться черезъ нихъ. Онъ пишетъ на основаніи тѣхъ самыхъ вѣчныхъ законовъ, какимъ повиновались его предшественники и какимъ будутъ повиноваться его преемники. Гдѣ онъ ихъ преступаетъ—тамъ онъ заблуждается и возбуждаетъ неудовольствіе знатоковъ искусства; гдѣ онъ соображается съ ними—тамъ онъ восхищаетъ ихъ“.

Такъ вотъ въ чемъ бѣда: непокорность, своевольство, непослушаніе, преступленіе законовъ, а то-бы Верещагинъ былъ, пожалуй, малый хоть куда! Истинныя воззрѣнія старинныхъ классиковъ, временъ Расиновскихъ и покоренья Крыма. Казалось бы, что проще, какъ вѣнскому знатоку искусства самому обратить вниманіе на собственныя свои слова, что каждый художникъ можетъ изображать только то, „что ему кажется“, какъ и что онъ видитъ, чувствуетъ и понимаетъ—такъ нѣтъ же, все-таки отъ бѣднаго Верещагина требуется: не смотри, не видь и не понимай такъ, какъ ты понимаешь, видишь и смотришь, а вотъ такъ, какъ намъ кажется, и какъ намъ надо, и какъ по справкамъ въ архивѣ школы стоитъ. Какая странная болѣзнь мозга,—какая странная консерваторская немощь!

Еще одинъ вѣнскій писатель, Пернеттъ, превосхищавшись Верещагинымъ на нѣсколькихъ столбцахъ газеты „Morgenpost“, и объявивъ его „геніальнымъ живописцемъ“, въ концѣ все-таки прибавляетъ: „Мы, однако же, стали бы сожалѣть, еслибъ картины Верещагина послужили поворотнымъ пунктомъ въ наукѣ композиціи. Тогда искусствомъ овладѣлъ бы сырой натурализмъ,—тотъ самый, что проявляется въ новой французской литературѣ, въ отталкивающей формѣ. Мы вполнѣ стоимъ на сторонѣ человѣка-Верещагина, но не столько же рѣшительно на сторонѣ живописца-Верещагина“.

Да, дѣйствительно, писать на картинахъ то, что въ самомъ дѣлѣ есть, и ничего не прикрашивать, ничего не выдумывать, это—страшное преступленіе, и въ эту сторону поворотиться, наконецъ, искусству—Боже сохрани!

Но самые главные нападки на Верещагина произошли въ Вѣнѣ послѣ закрытія его выставки. Въ засѣданіи „Научнаго клуба“, 24-го ноября, держалъ рѣчь противъ Верещагина одинъ изъ вѣнскихъ живописцевъ, Канонъ, художникъ-академикъ, ничѣмъ особенно не отличающійся, кромѣ дарованія самаго ординарнаго и крайней нелюбви къ людямъ талантливымъ, заставившей его однажды сильно напасть—хотя и безъ успѣха—на Макарта, когда тотъ сдѣлался вдругъ фаворитомъ вѣнской публики. Одно письмо изъ Вѣны (писанное редакторомъ одной тамошней газеты) сообщаетъ, что на засѣданіе „Научнаго клуба“ собрались

всѣ „парики и всѣ завистники съ цѣлой Вѣны“. Чего надо было ожидать отъ рѣчи Канона, это можно было уже заранѣе предвидѣть: защиты академическихъ взглядовъ, и нападеній на Верещагина во имя старины и всего прежняго. Такъ и случилось. „Wiener Allgemeine Zeitung“ (отъ 26-го ноября), въ статьѣ, озаглавленной: „Противъ нынѣшней живописи“, слѣдующимъ образомъ передаетъ содержаніе высказаннаго на засѣданіи въ „Научномъ клубѣ“: „Войдя на каѳедру, живописецъ Канонъ сказалъ: „Въ искусствѣ мы всегда должны обращаться къ нашимъ великимъ учителямъ, грекамъ. А что они говорили про искусство: „Въ мѣрѣ заключается красота“, или, какъ полагаетъ Платонъ, „красота есть многообразіе въ единствѣ“, или, какъ говоритъ Аристотель: „Очищеніе страстей есть задача искусства“. Извѣстно, какъ греки соблюдали эти идеальныя правила; примѣромъ тому можетъ служить картина „Падающіе воины“: мы видимъ, какъ они падаютъ, даже какъ они умираютъ, но они умираютъ героями; страданіе не обезображиваетъ чертъ ихъ лица въ ужасномъ видѣ, и не изображается тѣмъ натуралистическимъ грубымъ способомъ, который теперь такъ любятъ. То же самое надо сказать про группу Ніобеи. Даже самыя времена христіанства наблюдали это правило. Развѣ есть смерть ужаснѣе смерти на крестѣ? Но есть ли что-нибудь ужасное въ изображеніяхъ Распятаго? Мы видимъ его страданіе и смерть, но нисколько не принуждены отворачиваться въ отчаяніи отъ картины: напротивъ, мы можемъ чувствовать всю глубину страданія Христова. Но какъ, напротивъ того, относится къ своему предмету новое искусство? Оно тоже изображаетъ героевъ: солдатъ. Конечно, къ задачамъ нынѣшнихъ художниковъ принадлежитъ также изображеніе храбрости нашихъ солдатъ. Но не надо забывать, что истинная храбрость презираетъ не только смерть, но также и боль: а нынѣшнія изображенія воиновъ представляютъ только жалкій страхъ“. Далѣе, Канонъ бралъ на свое разсмотрѣніе какія-то двѣ-три картины австрійскихъ живописцевъ, намъ здѣсь неизвѣстныя (почему мы ихъ и пропускаемъ). Въ заключеніе, онъ сказалъ, что „всѣ подобныя картины можно сравнить съ трупоразъятіями, которыя стали бы производиться на глазахъ у всей публики“.

Передавая содержаніе этой рѣчи, „Fremdenblatt“ (26 ноября) говоритъ, что живописецъ Канонъ началъ съ положенія: „Серьезна жизнь, весело искусство“ (Ernst ist das Leben, heiter die Kunst). Въ самой же рѣчи, онъ, между прочимъ, сказалъ: „Въ мѣрѣ заключается красота, а также и добродѣтель, а между добродѣтелями мужская добродѣтель—есть храбрость. Художникъ долженъ всегда представлять героя побѣдителемъ, и никогда ни жертвой, ни клиническимъ препаратомъ. На что это надобно, изображать ужасы войны еще страшнѣе, чѣмъ они есть на самомъ дѣлѣ? Есть столько красиваго на свѣтѣ, подлежащаго изображенію искусства, что художникъ просто-на-просто не долженъ писать въ своихъ картинахъ того, что отталкиваетъ добродушнаго и добросердечнаго человѣка. Художникъ долженъ брать себѣ задачею только то, что умалаетъ страданіе и возвышаетъ все достойное удивленія“.

Чувствуя, конечно, всю карикатурность подобныхъ отсталыхъ понятій, но, въ то же время, твердо вѣруя въ „законы искусства“, столь священные для каждаго нѣмца, хорошо выдрессированнаго въ школѣ, „Deutsche Zeitung“ (26-го ноября) пробовала миролюбиво защитить Верещагина противъ нападокъ Канона. Она говоритъ: „Конечно, съ художественной точки зрѣнія нечего отвѣчать Канону, одушевленному духомъ „благороднѣйшей традиціи“. Но наше многообразное время, наша безконечно разбогатѣвшая культурная жизнь вывела на сцену и то новое направленіе, противъ котораго вооружается Канонъ и, кажется, безъ него нельзя уже будетъ обойтись впредь. Можно даже поставить вопросъ: самъ Верещагинъ, со своими реалистическими картинами, не даетъ-ли косвенно полнаго оправданія великому изреченію Аристотеля „объ очищеніи страстей посредствомъ искусства?“ Изображая страшную дѣйствительность такою, какова она въ натурѣ, Верещагинъ пробуждаетъ отвращеніе къ одной изъ самыхъ дикихъ страстей: страсти къ войнѣ, приведшей на Балканскомъ полуостровѣ къ такимъ неслыханнымъ ужасамъ“.

Другія вѣнскія газеты не прибѣгали къ оправданію того, что не требуетъ оправданія, да еще, вдобавокъ, такому слабому и легкому оправданію. На Канона и его товарищей тотчасъ же посыпались въ печати отвѣты.

„Pesther Lloyd“ (1-го ноября) писалъ: „Иные упрекаютъ Верещагина въ томъ, что онъ слишкомъ предается ужасному. Но онъ отвѣчаетъ, что его картины—только легкіе намеки на ту дѣйствительность, поднимающую въ ужасѣ волосы на головѣ, которой онъ былъ свидѣтелемъ. Его упрекали въ томъ, что онъ изображаетъ войну, какъ страшное несчастіе человѣчества, а между тѣмъ, есть и другія, столько же худыя вещи, напримѣръ, большая эпидемія, разрушающее города землетрясеніе, и тому подобное. На это онъ очень справедливо отвѣчаетъ: „я живописецъ, и пишу то, что видѣлъ. Войну я видѣлъ, и потому пишу войну. Покажите мнѣ эпидемію или землетрясеніе, и я буду писать ихъ“.

Иллюстрированный журналъ „Bombe“ (13-го ноября) говорилъ: „Всѣ привыкли видѣть картины войны въ совершенно другомъ видѣ, чѣмъ онѣ являются у Верещагина: до сихъ поръ обыкновенно всегда прославлялась кистью „милая“ война, и она бывала всегда украшена вѣнцомъ апоѳеоза. Верещагинъ, напротивъ, осуждаетъ и клеймитъ войну такимъ образомъ, что сердце зрителя переполняется и возмущается тѣмъ ужасомъ, который вложилъ кисть въ руку художника. Всѣ до сихъ поръ военные живописцы только и видѣли, что славу завоевателей и полководцевъ. Верещагинъ, напротивъ, смотрѣлъ только на исходящій кровью и погибающій народъ, расплачивающійся кровью и жизнью за славу тѣхъ. Эти русско-турецкія картины говорятъ, поэтому, гораздо больше, чѣмъ всѣ на свѣтѣ до сихъ написанныя брошюры и статьи, осуждающія войну и ея зачинщиковъ... Можетъ быть, многое тутъ

грѣшитъ противъ парижскихъ художественныхъ взглядовъ, но картины Верещагина—очень серьезное дѣяніе, которое, по всей вѣроятности, не останется безъ послѣдствій".

Другой иллюстрированный журналъ, „Floh", писалъ (тоже 13-го ноября): „Въ Вѣнѣ, геніальный и великодушный художникъ былъ принятъ съ энтузіазмомъ. И мы гордимся этимъ, такъ какъ это доказываетъ, до какой степени глубоко коренятся въ сердцѣ у вѣнцевъ гуманитарныя понятія. Конечно, есть также и такіе люди, которые морщатъ носъ, толкуютъ о недостаткѣ эстетики въ Верещагинскихъ картинахъ. Тѣ кружки, которые не чувствуютъ тутъ моральной точки зрѣнія, говорятъ: нельзя же вести войну въ лайковыхъ перчаткахъ. Ну, хорошо. Такъ нечего и взыскивать съ художника, если онъ пишетъ войну не въ лайковыхъ перчаткахъ. Представлять бѣшенство войны съ напѣвными мушками—вовсе не идеализмъ, а просто безвкусіе, да еще безвкусіе гораздо большее, чѣмъ изображеніе этого бѣшенства во всей его отвратительности. И мы остаемся при этихъ „безвкусныхъ" картинахъ, коль скоро ихъ основа—благородная, человѣческая, культурная".

Корреспондентъ „Kölnische Zeitung" (7-го декабря) говорилъ: „Какъ ни страшно все, что мы видимъ въ картинахъ Верещагина, ни одна изъ этихъ картинъ не отталкиваетъ, не оскорбляетъ меня,— до того своеобразно трактовалъ художникъ свой матеріалъ. Даже самая „кровавая" изъ всѣхъ Верещагинскихъ картинъ, „Перевязочный пунктъ", едва ли выходитъ, по моему мнѣнію, за предѣлы того, что должна запрещать реализму эстетика. Что же надо было бы сказать про знаменитую картину Рубенса: „Исцѣленіе зачумленныхъ и бѣсноватыхъ"? Тамъ навѣрное гораздо больше вещей, оскорбляющихъ чувство, чѣмъ въ любой картинѣ Верещагина—а между тѣмъ эта картина Рубенса одна изъ величайшихъ украшеній вѣнской картинной галереи".

Берлинская „Tribune" (30-го октября) говоритъ, что Верещагинъ пишетъ свои картины „кровью своего сердца"; „Neuigkeits-Weltblatt" (20-го ноября), что въ случаѣ сочувствія къ нему Европы, Верещагинъ вышелъ бы „величайшимъ апостоломъ мира въ XIX вѣкѣ". и одного только боится, какъ бы только его голосъ не оказался голосомъ вопіющаго въ пустынѣ! „Верещагинъ—агитаторъ, страшный агитаторъ противъ всяческаго варварства и произвола"! восклицаетъ „Kölnische Zeitung", 7-го декабря. „Floh" нарисовалъ на своихъ страницахъ пѣшку, довольно большихъ размѣровъ и очень недурно выполненную картинку, гдѣ Верещагинъ представленъ грознымъ, вдохновеннымъ; лѣвой рукой онъ держитъ гранадную палитру, на которой лежатъ, вмѣсто красокъ, главныя его картины изъ болгарской войны, а правою, вооруженною гранадною кистью, онъ попираетъ отвратительную гидру войны, распростертую надъ шаромъ земнымъ и потрясающую ему на встрѣчу кинжалъ, чадный факелъ и плетъ изъ человѣческихъ костей и жилъ. За плечами у Верещагина развернутыя крылья, на которыхъ написано: Человѣчность. „Bombe" (13-го ноября) также нарисовала на своихъ страницахъ очень неудачную картинку, гдѣ Верещагинъ, верхомъ, съ палитрой и гранадной кистью въ рукахъ, также поражаетъ гидру войны, у ногъ которой валяются черепа: кровожадный воронъ въ бѣшенствѣ отлетаетъ прочь. Въ текстѣ своемъ, „Bombe" объявляетъ, что намѣреніе ея было: представить Верещагина современнымъ Георгіемъ, побѣдителемъ зловредныхъ чудовищъ.

Вотъ каковы, относительно Верещагина, понятія и симпатіи большинства массъ. Вѣрное чувство громко говоритъ, что такое нашъ художникъ, такъ сильно поразившій Европу, и какое глубоко-историческое значеніе имѣетъ изучая, самобытная художественная дѣятельность. Что противъ этого значатъ отсталые академисты, Каноны съ братіей? Говоритъ же пословица: „въ семьѣ не безъ урода".

(„Пр. Вѣстн.", 2 и 9 дек. 1881 г., №№ 332 и 339).

Новая книга объ искусствѣ.

Emile Leclerc. Caractères de l'école française moderne de peinture. Paris 1881.

I. [illegible].

Мы обращаемъ вниманіе читателей на книгу автора, едва ли у насъ извѣстнаго, но вполнѣ заслуживающую даже того, чтобъ быть переведенною на русскій языкъ. Эмиль Леклеркъ, авторъ „Характеристикъ новой французской школы"—дебютируетъ, и первоначально готовилъ себя къ карьерѣ живописца: всѣ три за всѣ полученныя въ школѣ награды. [illegible] какъ онъ разсказываетъ, почувствовалъ, что не ему назначено [illegible] быть истинно-талантливымъ художникомъ, и онъ оставилъ живопись. Но то серьезное, обширное изученіе художества и художниковъ, которое [illegible] послужить ему для его собственнаго художественнаго образованія, не пропало даромъ, и пошло на сформированіе изъ него критика. И вотъ отъ этого не потерялъ изъ него вышелъ одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ художественныхъ критиковъ, какіе до сихъ поръ являлись на свѣтъ.

[illegible] II-й статьи не было. *Ред.*

Тысячи книгъ объ искусствѣ, на всѣхъ языкахъ,

наполняютъ библіотеки. Но много ли между ними дѣйствительно замѣчательныхъ и значительныхъ? Едва нѣсколько. Хорошія же критическія книги объ искусствѣ, такія, которыя двигаютъ впередъ оцѣнку и пониманіе—величайшая рѣдкость въ европейской литературѣ, необыкновенное событіе. Такими событіями надо было считать: въ прошломъ столѣтіи, знаменитыя критическія статьи Дидро о парижскихъ выставкахъ, блещущіе геніальнымъ умомъ, силой и художественнымъ чувствомъ, и нѣсколько статей Гете; въ нынѣшнемъ: критическія статьи Фридриха Фишера („Kritische Gänge"), великолѣпную книгу Прудона, нѣкоторыя изъ книгъ Тэна, русскую книгу, которая, впрочемъ, слишкомъ мало у насъ извѣстна: „Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности", нѣкоторыя художественно-критическія статьи Золя, и, затѣмъ, нѣсколько (впрочемъ, немного) еще другихъ французскихъ, нѣмецкихъ и англійскихъ книгъ подобнаго рода, столько же самобытныхъ и новыхъ по взгляду.

Новая книга Леклерка непосредственно примыкаетъ къ этой небольшой, но могучей и самостоятельной фалангѣ. Она отличается силою и глубиною взгляда, но главное—полнымъ почти отсутствіемъ тѣхъ предразсудковъ, которыми заражена, въ дѣлѣ искусства, значительнѣйшая часть критиковъ. Онъ, какъ и великіе его предшественники, не боится никакихъ преданій, не останавливается ни передъ чѣмъ „принятымъ", и смѣло идетъ со своимъ анатомическимъ ножомъ на вскрытіе старыхъ и новыхъ труповъ. Дѣйствительность, современность, реальность, правда,—главныя его божества, цѣль и предметъ стремленій; враги его—условность, искусственность, преданія.

Въ 1876 году, была напечатана, въ Брюсселѣ, первая книга Леклерка: „L'art et les artistes". Это былъ сборникъ его статей, появившихся, начиная съ 1861 года, въ разныхъ брюссельскихъ журналахъ. Здѣсь встрѣчается нѣсколько замѣчательныхъ статей, особливо нѣкоторыя части статей: „Принципъ современнаго искусства" и „Вопросы искусства", а также блестящія характеристики Рембрандта, Рубенса, Вандейка, и вообще нидерландскаго искусства; но есть тутъ также и мѣста слабыя—авторъ не вполнѣ еще установился въ тѣ годы. Новая его книга: „Характеристики новаго французскаго искусства" есть уже произведеніе таланта и ума вполнѣ зрѣлаго, произведеніе, имѣющее, какъ я твердо убѣжденъ, интересъ и значеніе для всей современной художественной Европы. Книга даетъ гораздо болѣе, чѣмъ обѣщаетъ ея заглавіе: дѣло идетъ не объ одной французской школѣ, но обо всемъ новомъ европейскомъ искусствѣ. Поэтому, я и считаю умѣстнымъ познакомить съ такою книгою нашу публику.

Вступленіе наполнено разсмотрѣніемъ вопроса, что такое художественная критика и каково громадное ея значеніе для нашей современности. По недостатку мѣста, я не приведу оттуда извлеченій, равно какъ и изъ первыхъ четырехъ главъ: 1) „Классическій періодъ французской живописи"; 2) „Энгръ и его школа", 3) „Леопольдъ Роберъ и Ари Шефферъ"; 4) „Поль Деларошъ и его вліяніе",—не взирая на все то превосходное, что здѣсь изложено авторомъ, но остановлюсь на одномъ мѣстѣ изъ 4-й главы, кажущемся мнѣ особенно важнымъ.

Дѣло идетъ о знаменитомъ Жеромѣ. Леклеркъ находитъ у него много замѣчательныхъ достоинствъ, хотя не признаетъ его первоклассным мастеромъ. Онъ говоритъ про него: „Между всѣми учениками Поля Деларша, Жеромъ остался всѣхъ ближе къ своему учителю. Всѣ его картины сочинены умѣло и умно; разнообразныя дѣйствующія лица помогаютъ опредѣлительности дѣйствія, или главнаго дѣйствующаго лица, на которое должно направиться все вниманіе зрителя. Что бы ни представляли его картины, античныя сцены, комедіи или драмы нашего времени, вездѣ одинаково присутствуетъ одна и та же умѣлость аранжировки. Взгляните на „Фрину передъ ареопагомъ", на „Августовъ", на „Послѣдствія маскарада", на „Гладіаторовъ", на сцены современнаго Египта—что вездѣ тутъ васъ поражаетъ? Это—общій складъ, расположеніе, методическое чувство, пониманіе идеи или факта, послужившаго предлогомъ для картины. Все это—хорошія качества Поля Делароша, развившіяся у личности, нѣсколько, впрочемъ, отличной отъ него. Въ мысли, вдохновляющей всегда Жерома, есть какая-то насмѣшка, есть зернышко критики, деликатно-выраженныя, принадлежащія исключительно ему самому. Это—комическій авторъ, котораго злость настолько тонка, что ускользаетъ отъ вниманія публики. Жеромъ очень заслуженно пользуется въ наше время громаднымъ успѣхомъ. Но все-таки его нельзя поставить въ одномъ ряду съ великими мастерами XIX вѣка. Онъ заслуживаетъ только такого же почтенія, какъ Деларошъ. Онъ не умѣлъ освободиться отъ тиранства деталей и сухой правильности; его формы никогда не проявляютъ настоящаго чувства граціи, силы или суровости".

Однако, намъ важна не столько рѣшимость Леклерка смѣло критиковать современную знаменитость, сколько то, что онъ говоритъ вслѣдъ за приведенными строками. Онъ прямо объявляетъ, что если нападаетъ на Жерома, то вовсе не изъ-за такъ-называемаго „высокаго стиля", котораго нѣтъ у Жерома, не изъ-за выбираемыхъ имъ, будто-бы, недостаточно высокихъ и важныхъ сюжетовъ. „По моему, говоритъ онъ, это—большое заблужденіе, устраивать какія-то произвольныя классификаціи родовъ въ живописи. Стиль присутствуетъ въ исполненіи, а не въ объектѣ, не въ представляемой вещи. И, въ сущности, съ абсолютной точки зрѣнія, „стиль" вовсе не существуетъ, точно также какъ и „красота". Но великіе художники, какой бы родъ живописи себѣ ни избирали, какія бы существа ни выставляли на сцену, становятся велики именно по исполненію, лично имъ принадлежащему, и такому, гдѣ жизнь, во всѣхъ своихъ проявленіяхъ, выражается такъ, что вынуждаетъ восторгъ людей". Въ другомъ мѣстѣ Леклеркъ говоритъ еще: „Стиль вовсе не требуетъ, непремѣнно, пріятныхъ формъ, льстящихъ глазу и производящихъ пріятное впечатлѣніе. Безобразіе, точно также, какъ и грація, можетъ быть

великаго стиля. „Іуда", въ „Тайной вечери" Леонардо-Винчи, заключаетъ въ себѣ столько же художественной значительности, какъ и апостолъ Іоаннъ. Разбойники, въ „Распятіи" Рубенса, выражаютъ его геній точь-въ-точь сколько же, какъ его Христосъ; а палачи въ его „Истязаніи св. Лівина" ничуть не уступаютъ самому святому (обѣ послѣднія картины принадлежатъ брюссельскому музею). Строгость боговъ ничуть не болѣе вдохновляетъ насъ, чѣмъ волненія людей, и "экстазъ" вовсе не такое пламя, которое способнѣе, чѣмъ „людская работа", зарождать и производить на свѣтъ безсмертныя созданія"... „Въ одномъ музеѣ, въ Гагѣ, есть „Курильщикъ", Брауэра, который заставляетъ вспоминать объ эпическихъ личностяхъ Микель-Анджело"...

Такое демократизированіе искусства, такое уравненіе всѣхъ его родовъ и видовъ, такое лишеніе „красоты" ея аристократическаго, или, точнѣе, ея деспотическаго, значенія—развѣ все это не великое чудо въ современной эстетикѣ, гдѣ, въ большинствѣ случаевъ, все еще отъ всей души вѣруютъ въ чины и этажи искусства? Вѣдь до сихъ поръ вездѣ почти одни изъ произведеній искусства, не ради ихъ талантливости и художественнаго достоинства, а только изъ-за „разряда"— сажаются на почетное мѣсто, вверху стола, а другія ссылаются пониже, куда-нибудь на конецъ!

Вотъ еще въ главѣ: „Военные живописцы", нѣсколько характерныхъ замѣтокъ по поводу другой французской знаменитости—Орасъ Верне.

„Родившись въ концѣ XVIII вѣка, Верне представляетъ собою полный расцвѣтъ новой идеи, явившейся на свѣтъ послѣ старыхъ живописцевъ. Въ его буржуазной натурѣ была какая-то пикантность воображенія, заставившая его своротить съ общей дороги, сдѣлать зигзагъ среди прочихъ современныхъ живописцевъ. Владѣя всего лишь легкимъ багажемъ формъ и красокъ, онъ принялся искать новыхъ нотъ, чтобъ взяться снова за старую поэтику. Это—романтикъ на свой манеръ, манеръ мелкій, но все-таки своеобразный. Онъ сдѣлался популяренъ посредствомъ литографіи, которая повсюду распространила его драму „Мазепа", его библейскія идилліи, его трагедію „Юдиѳь и Олофернъ"—все сюжеты, давно всѣмъ надоѣвшіе, но которые онъ задумалъ трактовать оригинальнымъ образомъ, придавъ своимъ дѣйствующимъ лицамъ бедуинскій костюмъ XIX вѣка. Но скоро онъ почувствовалъ страсть къ военной тактикѣ, къ дѣйствіямъ французскихъ батальоновъ въ Алжирѣ. Его „Взятіе Смалы Абдель-Кадера", въ Версали, всего лучше, по-моему, характеризуетъ талантъ Ораса Верне. Его стиль безъ характера и безъ мужественности. Библейскія сцены составлены у него изъ французовъ, наряженныхъ въ египетское тряпье. Юдиѳь—модель; у Ревекки—грація лоретки; Эліазаръ—какой-то жидъ-проходимецъ, который отлично могъ-бы продавать всякую всячину на бульварѣ. Въ рисункѣ нѣтъ характера, въ колоритѣ—силы. Его стиль—это отсутствіе стиля, потому что тутъ не выражается сильно никакая форма, никакая тональность. Это продуктъ путешествія ума интеллигентнаго, но собственно низменнаго, въ среду патріархальную, гдѣ онъ не понялъ ни страсти, ни дикихъ нравовъ. Верне былъ-бы у себя дома—въ средѣ французскихъ солдатъ. Тутъ раскрываются истинные его инстинкты, онъ могъ-бы быть отличнымъ кавалерійскимъ полковникомъ и могъ бы водить свой полкъ въ огонь со всею потребною отчаянностью. Онъ знаетъ солдата до ниточки, и можно произвести инспекторскій смотръ мундирамъ его героевъ: они точны. Но что касается характера, стиля—онъ до нихъ никогда не доходилъ. Его солдаты—наряженные буржуа; его арабы пришли прямо изъ театра, гдѣ они представляли военную пьесу „съ большимъ спектаклемъ"... Искусство Верне должно было нравиться, и дѣйствительно очень нравилось буржуазному обществу времени Реставраціи и Луи-Филиппа. Война, въ смыслѣ Верне, совершенно преображалась; въ ней уже не было ничего болѣе жестокаго, дикаго: она становилась почти пиѳо. Трупы, распростертые или скорчившіеся; раненые, стонущіе или молчаливые, но уже отмѣченные ужасомъ смерти; бѣглецы въ безпамятствѣ; батальоны и эскадроны, продолжающіе свое торжество еще много времени послѣ того, какъ военная „работа" стала излишнею—вся эта драма, получающая грандіозный видъ даже отъ того ужаса, который тамъ присутствуетъ, становится, подъ кистью Верне интереснѣе, словно сраженіе въ циркѣ"...

По моему понятію, этотъ быстрый очеркъ Леклерка превосходитъ, по вѣрности, полнотѣ и мѣткости, все, что было писано до сихъ поръ о великомъ Орасѣ Верне, даже и то, что высказано было Прудономъ и Гейне,—а обѣ статьи были своего рода chefs d'oeuvre'ы.

Я пропущу слѣдующую главу: „Романтическіе колористы", гдѣ Леклеркомъ опять высказано множество превосходныхъ, столько же глубоко-вѣрныхъ, сколько и смѣлыхъ характеристикъ Делакруа, Декана, Бонна, Реньо и другихъ, и обращусь къ одной изъ наиважнѣйшихъ главъ всей книги, носящей заглавіе: „Современность". Я считаю умѣстнымъ привести изъ этой главы нѣсколько характерныхъ отрывковъ, которые всего лучше обрисуютъ взглядъ Леклерка:

„Посмотрите, говоритъ онъ, на картины средневѣковой эпохи. Вы увидите, что всѣ или почти всѣ представленныя тамъ дѣйствующія лица отличаются какъ бы нарочно тощими формами тѣла, и отсутствіемъ гибкости въ движеніяхъ. Они явно были исполнены по извѣстному принципу, потому что они тутъ вовсе не то, чѣмъ были въ дѣйствительности. Средневѣковые обитатели были люди плотные и энергическіе; всѣ ихъ публичныя дѣйствія выказываютъ необычайную силу. Напротивъ, дѣйствующія лица средневѣковой живописи смотрятъ какими-то голодными, иной разъ истощенными до послѣдней крайности. У нихъ точно будто вотъ сейчасъ подогнутся колѣни, они повалятся и расшибутся. Женщины словно падаютъ въ обморокъ, дѣти глядятъ чуть не мертворожденными. Значитъ, мы видимъ вездѣ тутъ вовсе не настоящіе средніе вѣка, даромъ что эти картины исполнялись живописцами, имѣвшими дѣйствительность

передъ глазами. Это—условные средніе вѣка, характеръ которыхъ, однакожъ, стоитъ въ согласіи съ нравами, языкомъ, духомъ той эпохи.

„Откуда же происходитъ эта аномалія? Она происходитъ отъ передачи природы сообразно съ идеями, бывшими въ ходу въ теченіе всего этого періода.

„Съ другой стороны, въ тѣ эпохи, гдѣ духъ свободенъ, спеціальное настроеніе и природа каждаго человѣка вліяютъ на художественныя созданія. Голландская школа конца XVII вѣка, расцвѣтшая въ чудесной независимой средѣ, живописуетъ, во всѣхъ своихъ произведеніяхъ, голландское общество, нравы, физіономіи съ изумительною искренностью и силой. Рембрандтъ, Францъ Гальсъ, Вандеръ-Гельстъ, Брауеръ, Янъ Стеенъ, оба Остаде, Питеръ де-Гохъ, Вандеръ-Мееръ, Тербюргъ и Метцю, Альбертъ Кюйпъ и Поль-Поттеръ, Рюйздаль и Гоббема, и другіе, нашли въ своемъ отечествѣ и въ той минутѣ, когда жили, всѣ элементы, необходимые для созданія произведеній, могущихъ соперничать съ созданіями самыхъ высокоодаренныхъ націй. Но они не смотрѣли на голландскую природу сквозь очки абсолютнаго принципа и на основаніи какихъ бы то ни было законовъ: отъ этого ихъ свободная передача имѣла результатомъ искусство очень разнообразное. Вандеръ-Гельстъ и Францъ Гальсъ, изображая голландцевъ со всею искренностью ихъ духа, показали намъ разнообразныя стороны ихъ физіономіи. Рембрандтъ отличается отъ того и отъ другого. Брауеръ и Янъ Стеенъ, Питеръ де-Гохъ и Метцю, Вандеръ-Мееръ и Тербюргъ точно также видѣли своихъ современниковъ, сообразно съ своимъ индивидуальнымъ расположеніемъ, съ своими собственными способностями, давшими ихъ произведеніямъ тотъ геніальный характеръ, безъ котораго они не добились бы нашего восторга. Это разнообразіе выраженія и выполненія доказываетъ, что картина не можетъ и не должна быть точнымъ подражаніемъ дѣйствительности. Видимое художникомъ входитъ въ мозгъ его, какъ въ химическую реторту, и претворяется въ то, что онъ видѣлъ. Всякая работа, гдѣ нужна мысль человѣческая, содержитъ что-то изъ индивидуальности своего производителя. Однимъ словомъ, художественное созданіе есть передача натуры чьею-то интеллигенціей. Фотографія, даромъ что очень точна, а все даетъ только безжизненныя произведенія. Но отъ художниковъ можно и должно требовать искренности передачи. Когда Рембрандтъ писалъ библейскія и евангельскія сцены, онъ и не думалъ справляться съ тѣмъ, какъ бы ихъ поняли Леонардо-Винчи или Рафаэль? Точно такая же искренность присутствовала у него при изученіи физіономій его современниковъ. Тоже самое надо сказать и про всѣхъ голландскихъ художниковъ XVII вѣка. Альбертъ Дюреръ и Гольбейнъ тоже могутъ быть выставлены какъ превосходные примѣры геніевъ, глядящихъ съ отвращеніемъ на хожденіе по чужимъ слѣдамъ.

„Цѣлая группа новыхъ французскихъ художниковъ взяла себѣ за правило именно такую эстетику. Они покинули предписанія классической школы; они протестовали противъ преувеличеній романтиковъ, заявляя въ своихъ созданіяхъ, что одна натура вдохновляетъ истинно-оригинальные таланты.

„Одинъ изъ учениковъ Поля Деларош, Милье, вначалѣ долго побродившій ощупью въ потемкахъ, вдругъ нашелъ свою настоящую дорогу. Мужикъ и полевая жизнь явились ему словно откровеніе. Его одолѣла страсть къ землепашцу, къ обрабатывателю почвы, часто неблагодарной, дающей плодъ только тому, кто ей посвящаетъ весь твой трудъ съ несокрушимою энергіей. Онъ всего больше обратилъ вниманіе на бѣднаго земледѣльца, на недостаточнаго пахаря, у котораго только одна и есть мысль въ головѣ: какъ бы прожить своимъ трудомъ, одна надежда: владѣть орудіями этой тяжкой работы, не только сохой или киркой да бороной, но еще главной силой—самой землицей. Милье глубоко изучилъ его; онъ проникъ въ его нескладный умъ черезъ его физіономію; онъ задумалъ быть его историкомъ и поэтомъ. Всѣ полевыя работы помогли ему въ исполненіи этой меланхолической эклоги, въ глубинѣ которой почти безъ измѣненія лежитъ немущая и дикая фатальность первональныхъ эпохъ („это существа, говорилъ Милье, несущія иго человѣческаго закона и даже никогда не подумавшія спросить въ томъ отчета у кого бы то ни было“). И посмотрите, что значитъ сила искренности! По своей характерности, мужики въ картинахъ у Милье достигаютъ какой-то особой величавости, которую можно сравнить съ фигурами великихъ греческихъ и римскихъ художниковъ. Они столько же велики, но съ другой формулой. У него есть также сходство съ Рембрандтомъ, хотя онъ колористъ вовсе не въ томъ родѣ, какъ великій голландскій мастеръ. Они сходятся, они соприкасаются по суровой серьезности своихъ созданій, по важной меланхоліи ума, по стилю широкому и полному неправильностей, гдѣ ясно видно полнѣйшее презрѣніе къ деталямъ, къ вылощенности, къ трафаретной граціи, ко всему тому, что можетъ нравиться посредственнымъ умамъ. Мать, питая грудью своихъ дѣтокъ, совершаетъ дѣйствіе роковое; землекопъ проливаетъ чуть не кровавый потъ, чтобы оплодотворить сухую и истощенную почву; животное, въ своей покорности, совершаетъ посильную задачу. Милье не забылъ ни одной подробности этой простой жизни, и въ каждой изъ нихъ присутствуетъ та значительность, какая нужна для художественнаго созданія, для сцены этой великой „мирной драмы“, гораздо больше наполненной утомленіемъ, чѣмъ довольствомъ.

„Произведенія Милье доказываютъ, по возвышенности присутствующаго въ нихъ чувства, что можно покинуть принципы, уже истощенные и, искренно изучая, вмѣсто того, жизнь, найти элементы, необходимые для новаго художественнаго возрожденія.

„Его произведенія глубоки и суровы, все равно гдѣ бы ни происходило дѣйствіе, въ бѣдной хижинѣ крестьянина, или на чистомъ воздухѣ, днемъ, вечеромъ или ночью. Впечатлѣніе всегда сильно; оно наполнено великимъ таинствомъ твореній и вещей. Меланхолія, строгость, фатальность судьбы,—таковы полюсы мужика, предоставленнаго самому себѣ, и вотъ именно такія-то ощущенія даетъ испытывать

своими картинами Милье. Ему не надо было ни боговъ, ни героевъ, ни принцевъ, ни мучениковъ для того, чтобы сдѣлаться соперникомъ великихъ мастеровъ всѣхъ временъ. Старая эстетика и старинныя пистагогіи позабыты: поэтъ боролся съ нынѣшней истиной безъ всякой помощи классиковъ... Развѣ все это не ново, и развѣ эта новизна не великолѣпна? Что же это увѣряютъ старинные классики, будто возвышенный стиль принадлежитъ только богамъ и героямъ? Вотъ мужики въ лохмотьяхъ, ставшіе бронзовыми отъ воздуха, съ мозолистыми руками; вотъ женщины безъ всякой чувственной граціи и вовсе безъ пластической красоты, какъ ее разумѣли греки; и такія-то созданія, еще неполныя, высказанныя умомъ, непонимающимъ ихъ самъ собою, безъ позволенія и одобренія „школы", становятся великими созданіями совершенно необыкновенной серьезности и характерности („можно, говоритъ Миле, отправляться отъ какой угодно точки, для того, чтобы достигнуть высокаго"). И это потому, что сословіе людское и родъ живописи ничего тутъ не значатъ: стиль сидитъ въ духѣ человѣка, а не въ представляемомъ объектѣ. Что ни существуетъ, все можетъ служить элементомъ для художественнаго созданія. „Человѣкъ съ киркой" Милье—полонъ величія, а „Христы" Овербека и Синьоля (французскаго религіознаго живописца)—нѣтъ. Но, найдя свою истинную дорогу, Милье не держался въ предѣлахъ одной современности, словно внутри какихъ-то неперескочимыхъ перегородокъ. Подобно всѣмъ великимъ мастерамъ, онъ бралъ себѣ задачами сюжеты и страсти у прошедшихъ эпохъ. Онъ написалъ „слѣпого Товія", полнаго чуднаго чувства и патріархальнаго характера иныхъ древнихъ личностей, каковы, наприм., Гомеровы пастухъ Евней, старикъ Лаэртъ или Несторъ. Товій выходитъ ощупью изъ своей хижины, нетерпѣливо ждущій услыхать голосъ своего возлюбленнаго сына; старая его жена осторожно идетъ за нимъ, готовая, если понадобится, пособить ему. Ничто не можетъ быть трогательнѣе и спокойнѣе того меланхолическаго пейзажа, что окружаетъ обоихъ стариковъ, а ихъ позы до того глубоко правдивы, что словно самъ присутствуешь при этой сценѣ. Цѣлый міръ лежитъ между этой библейской сценой и „историческими картинами", какъ ихъ понимали Рафаэль и Пуссенъ. Здѣсь Милье еще разъ сближается съ Рембрандтомъ, все-таки, однако же, оставаясь самимъ собою: родство темпераментовъ! Милье говорилъ не разъ: „Сначала Рембрандтъ не то что отталкивалъ, но просто ослѣплялъ меня. Мнѣ казалось, что надо было сначала перейти нѣсколько стадій, а потомъ уже вполнѣ войти въ геніальность этого человѣка! Но надо имѣть смѣлость признаться, что нынѣшній художникъ, болѣе проникнутый чувствомъ реальности, чѣмъ преданіемъ, стоитъ въ этой исторической картинѣ гораздо ближе къ истинѣ, чѣмъ Пуссенъ и Рафаэль, все-таки нисколько не уступая имъ относительно стиля и величія"...

(*„Порядокъ", 5 янв. 1882, № 4*).

Парижская выставка Верещагина.

Въ № 350-мъ газеты „Порядокъ" отъ 20-го декабря 1881 года, я заявилъ, что наведу въ Парижѣ справки по поводу болѣе чѣмъ подозрительнаго извѣстія ретроградной нашей печати, будто Верещагинъ не имѣлъ, со своею выставкою, успѣха въ Парижѣ и подвергся все только однимъ почти порицательнымъ отзывамъ французской печати.

Меня предупредили сами иностранныя газеты. „Independance Belge" въ нумерѣ отъ 8-го января напечатала слѣдующее:

„Верещагинъ былъ отлично принятъ парижскою публикою, что не помѣшало нѣкоторымъ петербургскимъ газетамъ напечатать, *вопреки всякой истинѣ*, будто бы верещагинская выставка не имѣла здѣсь заслуженнаго успѣха. Въ этомъ заключается явное заблужденіе, и я, полагаю, *не лишенное намѣренія*. Истинная же правда та, что эти картины произвели огромное впечатлѣніе нѣкоторыхъ выраженія. И, при этомъ, не только смѣлость, но и способъ выполненія ихъ пріобрѣли г. Верещагину сочувственное одобреніе художниковъ темперамента самаго разнообразнаго, напримѣръ, гг. Мейссонье и Каролюса Дюрана".

Такъ вотъ какъ! Дѣло было совсѣмъ напротивъ противъ того, что предательски и злорадно распространяла ретроградная печать!

Однако, мои справки шли своимъ чередомъ, и теперь у меня въ рукахъ есть около 20-ти статей парижскихъ газетъ про выставку Верещагина. И что же оказывается? Всего три—противъ Верещагина, остальныя всѣ—за него. Неправда ли какъ это похоже на увѣренія ретроградной печати, будто и критики, и художники французскіе нашли только „мистификацію" въ вѣнской славѣ Верещагина? И, что всего превосходнѣе было въ заявленіяхъ нашей ретроградной печати, это—что она знала всего *одну* только статью про Верещагина, именно статью газеты „Télégraphe", и, переведя оттуда отрывки, выдавала ихъ за отрывки изъ *разныхъ* парижскихъ газетъ. Неправда ли, какая примѣрная честность? Какъ вамъ нравится это „множественное число" (*они*, газеты; *они*, художники), подставленное вмѣсто все одной и той же единственной газеты „Télégraphe". Не угодно ли опровергнуть меня? Предваряю, что если понадобится, я напечатаю (въ два столбца) французскій текстъ „Télégraphe" и русское оттуда извлеченіе ретроградной печати. Во всемъ тутъ столько честности и правды, сколько въ распускаемыхъ нагло ложныхъ слухахъ и искаженныхъ фактахъ про Сару Бернаръ. Однакожъ, я хочу быть милостивъ, и протяну гг. ретроградамъ руку помощи. Я объявляю

ныхъ, гдѣ были еще напечатаны, въ Парижѣ, двѣ статьи противъ Верещагина. Это—въ новой шовинистской газетѣ „Paris“ и въ неизвѣстной мнѣ другой газетѣ (въ присланной мнѣ изъ Парижа вырѣзкѣ отрѣзано заглавіе, видно только, что редакція помѣщается rue Bergère, 20, и листъ этотъ носитъ № 351). Но что мы находимъ въ нихъ? Послѣдняя основывается на томъ, что „живопись имѣетъ назначеніе—нравиться и прельщать, и ея область—есть область поэзіи“, а потому очень „тяжело видѣть, какъ она (у Верещагина) вдается къ политику и философію“. Послѣ такого смѣхотворнаго заявленія, не стоитъ, конечно, приводить ни одного слова болѣе изъ остальной статьи. Газета „Paris“ исходитъ изъ другого принципа: изъ принципа лжепатріотизма и шовинизма. „Какъ! французскихъ живописцевъ ставятъ нынѣ ниже какого-то русскаго! Да развѣ это возможно? Ни за что! Этому не бывать!“. И въ заключеніе разбора, гдѣ высказывается, что, напримѣръ, „Апоѳеоза войны“ (груда череповъ въ степи)—сюжетъ скучный и банальный (!), а прочія картины лишены и рисунка, и колорита, и „никогда не въ состояніи понравиться французской публикѣ“, критикъ, отдавая справедливость энергіи и умѣнью Верещагина, говоритъ въ заключеніе: „Можетъ быть, этотъ художникъ и въ самомъ дѣлѣ великій живописецъ у себя въ Россіи, русскій Мессоньѣ, но нашъ Мессоньѣ, все-таки, остается для насъ художникомъ безъ соперниковъ“. Третья газета, „Télégraphe“, повидимому, хорошо извѣстная нашимъ ретроградамъ, есть та самая, которая, два года назадъ, нападала на парижскую выставку Верещагина и объявила, мило играя словами, что онъ—иностранный живописецъ, а его картины—странная живопись“ (peintre étranger et peinture étrange), и что, какъ ни наводили на него лакъ Жеромъ и французская школа, все-таки, онъ такъ калмыкомъ и остался“. Но тогда „Télégraphe“ говорилъ, по крайней мѣрѣ, что „у Верещагина есть порывы, достойные Курбэ“, нынѣ критикъ уже отнимаетъ все подобное у Верещагина, и только говоритъ, что онъ ни рисовать ни писать не умѣетъ, и только долженъ учиться и учиться у французовъ.

Но, какъ два года назадъ, этотъ жалкій писк никого не остановилъ и ни на одну іоту не убавилъ восхищенія парижской публики, критики и художниковъ, такъ точно и нынѣ не убавились ни громадныя толпы народа на верещагинской выставкѣ въ Парижѣ, ни энтузіастическія оцѣнки его со стороны критиковъ и художниковъ. Правда, нѣкоторыя газеты рѣшительно не хотѣли писать про выставку, „чтобъ не дѣлать тѣмъ рекламы“ газетѣ „Gaulois“ (въ залахъ которой Верещагина уговорили сдѣлать свою выставку, по удобству и центральности положенія, на Boulevard des Italiens), но, все-таки, число симпатичныхъ или восторженныхъ отзывовъ о Верещагинѣ было очень значительно.

Газета „Presse“ разсказываетъ, среди безконечныхъ похвалъ, что Мессоньѣ много часовъ провелъ, въ глубокомъ молчаніи, передъ картинами Верещагина (recueilli), изучая ихъ, и что тѣ немногіе, которые нападаютъ на русскаго художника,—„богохульствуютъ“ (blasphème) противъ созданій грандіозныхъ.

Газета „Temps“ говоритъ, что Верещагинъ сталъ теперь знаменитостью парижскою, что у него на выставкѣ такая давка, какой не бываетъ на биржѣ въ самые капитальные финансовые дни, и что нѣчему тутъ удивляться, когда въ Верещагинѣ встрѣчается такое соединеніе громаднаго таланта и могучаго духа.

Газета „Illustration“ разсказываетъ про восторгъ Жерома передъ картинами Верещагина, и прибавляетъ отъ себя, что Верещагинъ—художникъ могучій, съ высокимъ значеніемъ. Замѣтимъ, что выше знаменитыхъ Нёвиля и Деталья французскіе критики, напримѣръ, въ газетѣ „l'Artiste“ считали Верещагина еще въ 1880 году, во время парижской его выставки.

Пропускаю множество подобныхъ же отзывовъ въ газетахъ „l'Artiste“, „Paris-artiste“, „Clairon“, „Revue littéraire et artistique“, „Figaro“ „Gaulois“ и проч., и укажу на корреспонденціи изъ Парижа, помѣщенныя въ англійскихъ и нѣмецкихъ газетахъ. Берлинская „Tribune“ напечатала, что на картины Верещагина нельзя довольно насмотрѣться—такъ онѣ поразительны и такая въ нихъ изумительная техника. Лондонская „Pall-Mall Gazette“ говоритъ, что верещагинская выставка—„великая художественная сенсація Парижа въ настоящую минуту“ и что русскій художникъ „смотритъ, какъ Гамлетъ, на постыдныя вещи, держащія міръ въ плѣну: онъ глядитъ на нихъ съ горестью, ироніей, и воспроизводитъ ихъ потомъ на холстѣ съ неподражаемою правдой и достоинствомъ. Его манера въ высшей степени своеобразная и не условная“.

„Times“ (26-го декабря) называетъ Верещагина геніальнымъ живописцемъ и значительнѣйшимъ современнымъ художникомъ.

Одна изъ приведенныхъ выше французскихъ газетъ прибавляетъ, что „противъ Верещагина могутъ быть только тѣ, кто любитъ одну правильность и условность и кто врагъ правды и природы“.

Не правда ли, какъ все это похоже на то, въ чемъ насъ хотѣли увѣрить милые, глубокознающіе и доброжелательные петербургскіе ретрограды?

Верещагинъ такъ мало имѣетъ успѣха на Западѣ, что его засыпали предложеніями изъ Гамбурга, Брюсселя, Праги, Львова, Лондона и другихъ городовъ, выставить тамъ свои картины. Вотъ-то ретроградамъ!

(*„Голосъ“, 11 января 1882 г., № 6*).

Напечатанное въ „Порядкѣ“ сообщеніе, на которое сдѣлана ссылка въ началѣ настоящей статьи, начиналась отрывкомъ изъ письма В. В. Верещагина объ его столкновеніи съ Ціономъ въ Парижѣ и оканчивалась слѣдующимъ обращеніемъ автора къ редакціи:

„Позвольте мнѣ, при этомъ случаѣ, сказать нѣсколько словъ по поводу, сообщенныхъ въ нашей печати, странныхъ свѣдѣній и результатовъ происходящей теперь въ Парижѣ Верещагинской выставки. Наша публика можетъ, конечно, придти въ совершен-

[illegible] газетах по поводу прошлогодней Верещагинской выставки. Все это, каким-то чудом, перепечатали и наши газеты, которые отличались и отличаются особыми симпатіями къ Верещагину и преувеличенно-восторженнымъ пониманіемъ. И такъ, въ Парижѣ теперь нѣтъ ничего только о трехъ новыхъ картинахъ Верещагина. Въ Вѣнѣ онѣ были объявлены самыми капитальными.—какимъ же образомъ „неожиданно" газеты нашли именно въ такихъ слабыхъ и незначащихъ? Это тёмная исторія, которую я постараюсь подробно разъяснить въ самомъ непродолжительномъ времени, когда только получу нѣкоторыя, еще мнѣ недостающія, парижскія статьи о Верещагинской выставкѣ, къ дополненію къ имѣющимся уже въ моихъ рукахъ. Исторія будетъ забавна, курьезна. А пока скажу въ одномъ словѣ все, что теперь говорится въ Парижѣ *за* и *противъ* Верещагина, и попишу мѣрки того и другого. Однимъ изъ такихъ данныхъ, между прочимъ, непависть многихъ газетъ къ газетѣ „Бюллэ", въ залахъ которой, къ сожалѣнію, помѣщена выставка. Но толпа народа, движенно, все-таки громадна тамъ.

Выставка Верещагина въ Берлинѣ.

I.

Нѣсколько дней назадъ окончилась выставка туркестанскихъ картинъ въ Берлинѣ. Со всѣхъ концовъ Германіи къ Верещагину приходятъ просьбы объ открытіи выставки его картинъ то въ томъ, то въ другомъ большомъ городѣ. Онъ избралъ, для начала, Гамбургъ, гдѣ выставка открывалась на-дняхъ. Въ Берлинѣ выставка продолжалась 70 дней, отъ 5-го февраля по 16-е апрѣля. Посѣтителей перебывало на ней 131,772 человѣка по оплаченнымъ билетамъ, и, сверхъ того, множество безплатно. Каталоговъ продано 15,954, такъ что, среднимъ числомъ, приходилось въ день 1,911 входныхъ билетовъ и 648 каталоговъ. Случались дни, когда публики бывало на выставкѣ по 4,000, даже по 5,000. Не надо забывать, что много препятствовало еще большему числу посѣтителей то обстоятельство, что выставка помѣщалась очень далеко отъ центра города, на далекой окраинѣ, въ залахъ театра Кролля. Въ Вѣнѣ нынѣшняя осенью выставка помѣщалась въ „Künstlerhaus", почти самомъ популярномъ пунктѣ будущаго. Нельзя сомнѣваться, что здѣсь и въ Берлинѣ помѣщеніе стоило это отвратительное, цифра посѣтителей возросла бы еще на нѣсколько десятковъ тысячъ.

Когда я давалъ читателямъ „Голоса" отчетъ о рѣшской выставкѣ Верещагина, у меня было подъ рукою около 50 статей нѣмецкихъ газетъ объ этой выставкѣ и берлинской выставкѣ. У меня въ рукахъ свыше 90 статей берлинскихъ газетъ. Можно, слѣдовательно, составить себѣ довольно вѣрное понятіе объ общемъ настроеніи берлинцевъ по отношенію къ Верещагину.

Въ Берлинѣ Верещагинъ произвелъ точно такое всеобщее и глубокое впечатлѣніе, какъ предъ тѣмъ въ Вѣнѣ и Парижѣ, и, какъ много разъ повторяли берлинскія газеты, въ нѣсколько дней онъ сдѣлался „львомъ" и „первымъ человѣкомъ" Берлина. Толпы публики стремились на выставку, а въ то же время въ аристократическихъ домахъ и въ средѣ художниковъ поминутно устраивали въ честь Верещагина банкеты и вечера, которые, впрочемъ, по его независимому образу мыслей и нѣкоторой нелюдимости, мало приходились ему по вкусу. „Г. Верещагинъ разстался съ Берлиномъ совершенно оригинально—писала газета „Gegenwart" — онъ уѣхалъ изъ Берлина внезапно, больной и усталый, потому что вовсе не по немъ были тѣ любезности, которыми принялось осыпать его берлинское общество. Бѣдный живописецъ! его до смерти замучили приглашеніями и почтеніями! Онъ простодушно воображалъ себѣ, что онъ тутъ только для выставки своихъ картинъ, но оказалось, что его самого собираются сдѣлать выставочнымъ предметомъ, показываемымъ, по вечерамъ, въ нашихъ гостиныхъ, при газовомъ освѣщеніи, при аккомпаниментѣ фортепьяно. Этому, сильно пораженному человѣку, одно только и оставалось: искать спасенія въ бѣгствѣ..."

Что касается массы публики и газетъ, то всѣ удивлялись, кромѣ картинъ, имъ одному такому, что

никогда не бывало на берлинскихъ выставкахъ. Какъ же было не удивляться, когда иллюстрированные каталоги продавались по баснословно дешевой цѣнѣ (50 пфениговъ, т. е. $17^1/_2$ копѣекъ, за экземпляръ съ 11-ю фотогравюрами); плата за входъ назначена была такая дешевая, какой никогда еще никто не бралъ (30 пфениговъ, т. е. около 10 копѣекъ), да еще, вдобавокъ, школы были и вовсе освобождены отъ платы. Газеты писали еще, что, по просьбѣ депутатовъ отъ прусскихъ офицеровъ, Верещагинъ назначилъ-было входную плату для солдатъ въ 10 пфениговъ, и „офицеры съ сердечною благодарностью заявили г. Верещагину, что, конечно, всѣ до одного солдата, находящіеся въ Берлинѣ, навѣрно перебываютъ у него на выставкѣ“, но по какимъ-то „независящимъ обстоятельствамъ“ это дѣло потомъ не состоялось. Весь Берлинъ удивлялся изящному и щеголеватому общему виду выставки: она была украшена индійскими и тибетскими коврами, множествомъ бытовыхъ предметовъ этихъ же народностей, наконецъ, массами зелени, придававшей ей необыкновенно красивый и элегантный видъ.

Въ числѣ новинокъ внѣшней обстановки была еще музыка, сопровождавшая посѣтителя во все время выставки: невидимая фисгармоника и скрытый за картинами хоръ исполняли пьесы важнаго, элегическаго или молодецкаго характера: „Со святыми упокой“, „Херувимскую“ Бортнянскаго, хоры Палестрины, „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ“ и т. д. Правда, нѣкоторые оставались недовольны этимъ нововведеніемъ, называли его пустою и ненужною затѣей, но большинство публики и журналовъ находило музыку счастливою выдумкой Верещагина, способной усугубить важное настроеніе, производимое картинами.

Когда же дѣло доходило до самыхъ картинъ, общему изумленію и восторгамъ не было предѣловъ. Въ Берлинѣ повторялось то же, что въ послѣдніе годы бывало въ Лондонѣ, Вѣнѣ, Парижѣ, и даже Петербургѣ. Верещагинъ былъ признанъ художникомъ, совершенно выходящимъ изъ ряда, а его картины — однимъ изъ самыхъ необычайныхъ и крупныхъ проявленій художества въ нынѣшнемъ столѣтіи. Позабывъ всякую національную узкость и лжепатріотизмъ, нѣмцы не боялись сравнивать русскаго художника съ значительнѣйшими своими живописцами, Макартомъ и Менцелемъ — по краскамъ и историческому выраженію, Гильдебрандтомъ — по ландшафту, и, въ то же время, съ капитальнѣйшими современными живописцами Запада: Курбэ, Реньо, Мессоньé, Жеромомъ, Альмой Таденой, Вирцомъ, Нёвилемъ. Лишь немногіе ставили Верещагина наравнѣ съ ними; большинство безъ колебанія откровенно сознавалось, что онъ выше всѣхъ ихъ. Техника казалась всѣмъ столько же своеобразною и талантливою, сколько блестящею; но еще болѣе поражало содержаніе картинъ, и именно картинъ на сюжеты изъ болгарской войны. Здѣсь уже г. Верещагинъ казался всего болѣе своеобразнымъ и необыкновеннымъ, и берлинцы, можно сказать, въ одинъ голосъ говорили, что Верещагина нельзя сравнивать ни съ однимъ другимъ художникомъ, изображавшимъ войны.

Не взирая, однако, на всеобщій энтузіазмъ и единодушныя похвалы, въ Берлинѣ появились противники у Верещагина. Ихъ было, конечно, немного, но, всетаки, они были, и намъ нехудо имѣть свѣдѣнія и о нихъ. Что же говорили эти противники? Они говорили почти то же, что говорили противъ Верещагина кое-какіе рутинные, мало разсуждающіе люди въ Вѣнѣ и Парижѣ (по счастью, такихъ людей въ этомъ случаѣ оказывалось немного) и почти то же самое, что говорили и русскіе печальные рутинёры и ретрограды. У всѣхъ у нихъ какое-то семейное сходство, какой-то общій одинакій пошибъ недомыслія. Бѣдность собственныхъ соображеній такъ велика у этихъ господъ, что они даже иной разъ просто повторяютъ другъ друга, и „Vossische Zeitung“ (одна изъ крупнѣйшихъ и лучшихъ берлинскихъ газетъ) принуждена была уличать ретроградный и консервативный „Deutsches Tageblatt“ въ томъ, что онъ прямо скопировалъ всѣ свои нападки на Верещагина съ вѣнской „Presse“.

Но, вдобавокъ къ своему копированью, „Tageblatt“ написалъ, при этомъ случаѣ, и нѣчто свое: напримѣръ, что Верещагинъ — это такой же безпощадный (а значитъ и никуда негодный) реалистъ, какъ Золя и что „великій Лессингъ“ навѣрно его не похвалилъ бы; что Верещагинъ „хочетъ помѣшать искусству быть роднымъ братомъ религіи и утѣшать человѣка“. Но мы, нѣмцы, продолжаетъ „Tageblatt“, не послушаемся этого новаго лжепророка; мы останемся при нашемъ, при прежнемъ евангеліи искусства, при его главной задачѣ — воспѣвать боговъ и все великое... Г. Верещагинъ—не настоящій художникъ. Его картины недолговѣчны; онѣ пропадутъ вмѣстѣ со всяческими панорамами, діорамами, и проч. Парижъ и Вѣна потому такъ восхищались ими, что это двѣ развратныя столицы, давно потерявшія понятіе о настоящей нравственности, о добромъ и хорошемъ... Еслибъ понадобился Верещагину гербъ, мы предложили бы ему нарисовать себѣ: мертвый черепъ въ кровавомъ полѣ... Онъ только—русско-татарскій художникъ.“

Нужно ли говорить, что эту дикую „нравственность“ и еще болѣе дикое пониманіе прочія газеты тотчасъ же поднимали на зубокъ и смѣялись надъ ними столько же и въ томъ же, приблизительно, родѣ, какъ у насъ, въ Петербургѣ, публика и газеты смѣялись надъ уморительными охранителями истинной исторической „нравственности“, поднявшими-было свой жалкій пискъ и вой противъ Верещагина?

Въ другой своей статьѣ, газета „Tageblatt“ увѣряла, что, выходя съ выставки Верещагина, каждый чувствуетъ, точно счастливо избавился отъ ссылки въ Сибирь. Консерваторы изъ „Kreuzzeitung“ съ глубокимъ негодованіемъ говорили, что никто еще изъ живописцевъ не бралъ такихъ задачъ изъ войны, какъ Верещагинъ, и что, кажется, съ его стороны ужъ не слишкомъ ли смѣло „ставить на одну доску благороднѣйшихъ побѣдителей древности и новаго времени съ средне-азіатскими деспотами!“ Эта же газета объявляла, что „слабонервнымъ лучше вовсе не ходить на Верещагинскую выставку и что жестокое

впослѣдствіи напишетъ: онъ болѣе не намѣренъ продавать свои картины, такъ что на всѣхъ трехъ послѣднихъ выставкахъ, вѣнской, парижской и берлинской, въ каталогахъ стояло заявленіе: „Всѣ эти картины не продаются". Ихъ назначеніе—объѣхать главные города Европы. Приглашеній для выставки повсюду Верещагину не обобраться. А между тѣмъ, Германія, можно сказать, наводнена верещагинскими сюжетами: альбомовъ, фотографій и фотогравюръ съ его картинъ распродано въ Берлинѣ громадное число („der Verkauf war ein enormer", говоритъ Börsencourrier); конечно много разослано и по другимъ городамъ, а когда произойдутъ еще выставки въ Гамбургѣ, Бременѣ, Брюсселѣ, Прагѣ, Краковѣ, Львовѣ и т. д., эти города еще болѣе наполнятся верещагинскими рисунками, туркестанскими, индійскими и болгарскими—разумѣется, всего болѣе болгарскими. Повсюду болгарскія особенно привлекаютъ симпатіи и антипатіи, горячіе энтузіазмы и фанатическія порицанія.

Все равно, какъ по поводу вѣнской и парижской выставокъ, я отказываюсь приводить здѣсь перечень всѣхъ тѣхъ похвалъ, которыя написаны были въ берлинскихъ газетахъ по поводу верещагинской выставки и таланта автора: матерьялъ слишкомъ огроменъ. Иныя газеты печатали по три, по четыре статьи о выставкѣ. „Vossische Zeitung", одна изъ самыхъ крупныхъ берлинскихъ газетъ, напечатала цѣлыхъ шесть большихъ статей, и притомъ не чьихъ-нибудь, а Пича, одного изъ лучшихъ современныхъ художественныхъ критиковъ Германіи. Во всѣхъ этихъ статьяхъ говорено было съ глубокою симпатіей про совершенно исключительную натуру Верещагина въ ряду остальныхъ европейскихъ художниковъ нашего времени—про изумительную производительность Верещагина, про легкость и быстроту его созданія, про ту громадную впечатлительность натуры, которая необходима для схватыванія и передачи такой массы разнороднѣйшихъ сюжетовъ, типовъ, выраженій, сценъ, настроеній, про неслыханную разносторонность таланта, дающую Верещагину возможность безконечно художественно написать и тончайшіе орнаменты капризной, монументальной, волшебной архитектуры древней Индіи, и колоссальные пейзажи въ Гималайскихъ горахъ, и малѣйшія подробности костюма туркестанскаго монаха и нищаго, и широкія картины русскихъ героическихъ боевъ, и безъименныя страданія нашихъ солдатъ среди болгарскихъ льдовъ. Приводить здѣсь даже наималѣйшую долю того, что говорилось и писалось про Верещагина и его выставку въ десяткахъ статей — разумѣется, невозможно. Однако, я, все-таки, для обращика, переведу здѣсь съ нѣмецкихъ оригиналовъ нѣсколько характернѣйшихъ строкъ изъ цѣлой массы симпатичныхъ и энтузіастныхъ отзывовъ:

„Volkszeitung" писала:

„Когда нашъ Менцель увидѣлъ работы своего русскаго товарища, онъ покачалъ головой, словно стоялъ передъ какою-то загадкой, и воскликнулъ: „Вотъ этотъ можетъ все!" Каждаго посѣтителя верещагинской выставки прежде всего поражаетъ универсальность художника. Словно орлиными очами окидываетъ этотъ геніальный человѣкъ весь міръ явленій. Гдѣ только природа представляетъ что-нибудь чудесно-красивое, а человѣчество и его созданія что-нибудь характеристичное, жизнь что-нибудь потрясающее или возвышающее духъ, всюду онъ брался за свой карандашъ или кисть, и не боялся никакой технической трудности... Созданное этимъ художникомъ всего только въ теченіе 40 лѣтъ его жизни граничитъ съ невѣроятнымъ, чудеснымъ, но его блѣдное лицо высказываетъ также, что онъ не играючи добывалъ свою жатву, а положилъ туда добрую долю своихъ жизненныхъ силъ... Человѣчности Верещагинъ сослужилъ своими картинами великую службу. Изъ его картинъ слышится что-то такое, что неоцѣненно: горячее, полное чувства человѣческое сердце. А сердце всего важнѣе въ жизни и въ искусствѣ. Верещагинъ безпредѣльно обогатилъ и искусство, и познаніе народовъ, но еще выше всего этого кажется намъ его человѣколюбіе, пославшее его отдать свое всемогущее художественное дарованіе на службу человѣчности".

„Deutsches Montagsblatt" говорилъ:

„Когда глядишь на поразительныя верещагинскія картины, невольно приходитъ въ голову: здѣсь передъ нами *высшее*, къ чему способно человѣческое творчество—искусство, и *низшее*, до чего способна низойти человѣческая душа — кровавое дѣло Каина, рядомъ другъ съ другомъ. Предметомъ искусства является здѣсь убійство, и замѣтьте, не простое убійство, но размноженное, стилизованное, разукрашенное идеями и идеалами, окаймленное сіяющими почестями—убійство цѣлыхъ массъ, война. Но содержаніемъ верещагинскихъ картинъ выступаетъ пламенная гнѣвная рѣчь противъ безумной скотоподобности войны. Конечно, искусство не должно быть школьнымъ учителемъ, проповѣдникомъ; но когда оно будитъ въ зрителѣ такія мысли, которыя уносятъ его далеко за рамки картины, когда оно его возвышаетъ, потрясаетъ посредствомъ трагическаго элемента, принуждаетъ его, картинами пошлости, постыдности, входить въ самого себя—тогда оно совершаетъ лишь то, что составляетъ его прямую обязанность... Своими, то трагическими, то ѣдко-юмористическими картинами изъ жизни Азіи, Верещагинъ оказываетъ человѣчеству такую же услугу, какую оказывали, напримѣръ, юмористы и сатирики XVIII-го вѣка, выставлявшіе своему народу его страсти и странности подъ видомъ сценъ изъ далекихъ чуждыхъ странъ"...

„Gartenlaube" писала:

„Вездѣ отчаяніе, ужасъ, погибель, нигдѣ ни единаго луча свѣта, обѣтованія! Только въ одной душѣ художника брежжетъ, какъ предчувствіе, заря свѣтлаго будущаго дня. Придетъ ли этотъ день, можетъ ли онъ придти—кто это скажетъ? Одно ясно въ верещагинскихъ картинахъ: у современной войны сорванъ послѣдній поэтическій лживый покровъ; храбрость отдѣльнаго человѣка ничего не можетъ—онъ долженъ только терпѣть и молчать, отказаться отъ всякой собственной воли, часто не зная даже, за что именно онъ приноситъ свою жизнь въ жертву!"

„Europa" говорила:

„Перещагин занимает между живописцами такую же роль, какую историк культуры занимает среди историков, описывающих только политические события. Он этого ещё всего чаще и изображает оборотную сторону войны, оставляя на сторонѣ ея внѣшнюю, парадную сторону... Будущія эпохи навѣрно будутъ его цѣнить еще болѣе, чѣмъ современники".

Наконецъ, въ заключеніе, приведу небольшую статью упомянутаго мною уже выше художественнаго критика Цица въ „Vossische Zeitung", напечатанную въ послѣдніе дни выставки, 29-го апрѣля (н. ст.):

„Полное собраніе Верещагина въ мастерской, выполненное нѣкоторыми берлинскими газетами, не причинило огорченія его. Вотъ что онъ мнѣ по этому поводу сказалъ. „Мы всѣ еще не можемъ освоиться съ той односторонней предвзятостью, съ которою непремѣнно долженъ кого-нибудь или что-нибудь прославлять. Большинство людей такъ и привыкло видѣть въ картинахъ все только праздничные дни жизни и потому многіе поскорѣе обзываютъ *тенденціей* все то, что пробуетъ представить имъ будни... Вы знаете войну; вы знаете, что на каждый часъ славы приходится 20, 30, 40 и, пожалуй, гораздо больше часовъ страданія и мученій всяческаго рода. И что же? Никогда не обвиняютъ въ *тенденціи* того, кто рисуетъ только побѣды (между тѣмъ, тутъ-то именно и скрыта тенденція!), а тотъ, кто хоть немножко вопробуетъ остановиться на томъ, что также принадлежитъ къ общему теченію войны — того сейчасъ вонъ судятъ за тенденцію!"

Этотъ отрывокъ изъ письма Верещагина былъ тотчасъ же перепечатанъ нѣкоими берлинскими газетами.

„Голосъ", 21 и 28 апр. 1882, №№ 104 и 117.

ЗАМѢТКИ О ДРЕВНЕ-РУССКОЙ ОДЕЖДѢ И ВООРУЖЕНІИ.

Матеріалы по исторіи русскаго вооруженія и костюма, изданіе [illegible] по Высочайшему повелѣнію подъ редакціею К. Романова. С.-Петербургъ 1881.

[illegible]

рѣдкость. Притомъ, оно не можетъ быть удовлетворительно теперь, такъ какъ Оленинъ далеко не воспользовался всѣмъ тѣмъ матеріаломъ, какимъ могъ бы воспользоваться въ свое время, и, сверхъ того, его сочиненіе напечатано было въ 1832 году, а въ теченіе пятидесяти лѣтъ, протекшихъ съ тѣхъ поръ, появилось на свѣтъ много новыхъ памятниковъ и матеріаловъ, принадлежащихъ старѣйшимъ періодамъ русской жизни, и еще вовсе не извѣстныхъ Оленину. Г. Прохоровъ взялъ теперь ту самую задачу, которую далеко не вполнѣ выполнилъ его предшественникъ, и при обширномъ своемъ археологическомъ знаніи и долговременной подготовкѣ, подвинулъ дѣло значительно впередъ.

Уже одни рисунки, приложенные къ его труду, прекрасно исполненные въ его собственной литографіи, далеко превосходятъ маленькій атласъ Оленина и по количеству, и по достоинству. Что касается послѣдняго качества, то у г. Прохорова немыслимо было-бъ и ожидать такихъ странныхъ ошибокъ, какія еще возможны были во времена Оленина. Такъ напримѣръ, не смотря на все свое археологическое знаніе и на всѣ часто очень глубокія и важныя соображенія, сближенія и выводы по части русской исторической древности, Оленинъ еще могъ представить, въ видѣ образца древнѣйшей русской архитектуры, рисунки Коломенскаго дворца, построеннаго при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ: въ послѣднія 50 лѣтъ понятія о русской архитектурѣ совершенно измѣнились, и получили, наконецъ, настоящую научную основу. Точно также, у г. Прохорова нѣтъ уже болѣе исключительнаго вѣрованія въ норманское происхожденіе призванной въ наше отечество „Руси“, а потому многое, что въ Олениновское время объяснялось норманскими памятниками, обычаями и жизнью, получаетъ у него совершенно другое объясненіе. Сверхъ того, въ наше время не царствуетъ болѣе въ археологической наукѣ того эстетическаго высокомѣрія, которое тамъ еще гнѣздилось въ прежнее время и заставляло Оленина сказать въ своемъ предисловіи: „Въ числѣ моихъ рисунковъ находятся и такіе, которые грубостью и уродливостью рисунка покажутся недостойными сего собранія; но за совершеннымъ недостаткомъ хорошихъ того времени памятниковъ, и сіи, такъ сказать, карикатуры весьма драгоцѣнны и достойны большаго уваженія, какъ несомнѣнныя свидѣтельства въ вѣрности археологическихъ и этнографическихъ соображеній“. Вслѣдствіе такого страннаго понятія, Оленинъ заставлялъ своихъ рисовальщиковъ выправлять иное въ лицахъ, складкахъ и прочихъ подробностяхъ изображаемыхъ у него въ атласѣ фигуръ. Нынѣшніе археологи посмотрѣли бы съ презрѣніемъ на такія поправки и никогда не вздумали бы извиняться передъ своими читателями за недостаточное изящество и за грубость своего историческаго матеріала. Упорныя преданія XVIII вѣка давно уже прошли, и нынѣшній археологъ заботится только объ одномъ: какъ бы съ наибольшею вѣрностію и неумытною правдою передать все, всѣ рѣшительно черты и особенности своего оригинала, что бы, впрочемъ, о нихъ ни подумала публика. Что же касается до количества памятниковъ, заключающихся въ атласѣ г. Прохорова, то они во много разъ превосходятъ собраніе древнихъ памятниковъ, представленныхъ въ атласѣ Оленина. Оленинъ, правда, говорилъ въ своемъ текстѣ: „Мой трудъ составитъ какъ будто отрывокъ общаго этнографическаго или народоописательнаго полнаго курса нравовъ и обычаевъ, который столь нуженъ, не только для Россіи, но, можетъ быть, и для художниковъ цѣлой Европы! Ибо подобнаго сочиненія съ надлежащею полнотою и разборомъ нигдѣ до сихъ поръ не существуетъ“. Но, не смотря на многія достоинства, его книжкѣ и атласу далеко до того, чтобы составить удовлетворительный русскій контингентъ въ общеевропейскомъ сочиненіи о костюмѣ. Оленинъ оставилъ безъ вниманія, безъ употребленія для своего сочиненія множество фресокъ, разсѣянныхъ по древнимъ русскимъ церквамъ, множество миніатюръ, наполняющихъ древнѣйшія наши рукописи, множество крупныхъ и некрупныхъ памятниковъ всякаго рода, входящихъ въ составъ нашихъ музеевъ (и извѣстныхъ уже и въ его время), или до сихъ поръ находящихся въ рукахъ у народа: ему стоило бы только обратить больше вниманія на это обильное собраніе документовъ древности, и тогда онъ, уже 50 лѣтъ тому назадъ, сдѣлалъ бы то, что теперь только сдѣлано г. Прохоровымъ. Этотъ послѣдній воспользовался, если не всѣмъ рѣшительно матеріаломъ, какой только у насъ есть на лицо, то по крайней мѣрѣ всѣмъ главнымъ, и потому-то его книга представляетъ такой значительный вкладъ въ нашу археологическую литературу. Мнѣ особенно пріятно указать на достоинства новаго изданія г. Прохорова потому, что значеніе этого археолога далеко не въ полной мѣрѣ и далеко не по заслугамъ признается нашими учеными.

Выпущенный нынѣ въ свѣтъ томъ не заключаетъ въ себѣ всего сочиненія г. Прохорова. Текстъ и рисунки идутъ только до конца XII вѣка: значитъ, надо ожидать еще нѣсколько такихъ же выпусковъ, какъ настоящій, хотя ни въ текстѣ, ни на оберткѣ нигдѣ не объявлено о продолженіи сочиненія. Въ своемъ періодическомъ изданіи „Русскія древности“ г. Прохоровъ, отъ 1871 до 1876 года, напечаталъ рядъ статей подъ заглавіемъ: „Матеріалы для исторіи русскихъ одеждъ“. Эти статьи, составляющія какъ бы предварительную разработку, въ сокращенномъ и довольно сжатомъ видѣ, той же самой задачи, которую трактуетъ теперь въ большемъ объемѣ разсматриваемое здѣсь сочиненіе, представили обозрѣніе русскихъ одеждъ, начиная отъ временъ до-историческихъ до конца XVII столѣтія. Поэтому надо полагать, что настоящее изданіе не ограничится однимъ только первымъ періодомъ русской исторіи—временемъ до татарскаго нашествія—и впослѣдствіи представитъ полную разработку исторіи остальныхъ періодовъ, какъ это было сдѣлано въ статьяхъ „Русскихъ древностей“.

Въ первомъ, нынѣ появившемся, выпускѣ сочиненія г. Прохорова, главное достоинство заключается въ рисункахъ. Текстъ служитъ лишь объясненіемъ представленнаго въ рисункахъ матеріала, и не мо-

[illegible] узора „въ шашки“ малороссійской вышивки съ такимъ же узоромъ на платьѣ древне-халеевскихъ, а значитъ, и древне-греческихъ и этрусскихъ вазъ, какъ мы его видимъ на всѣхъ росписныхъ вазахъ болѣе древняго періода. Все это сближенія очевидныя, крайне остроумныя и важныя по своимъ послѣдствіямъ. Они свидѣтельствуютъ о большомъ знаніи и наблюдательности. А такихъ важныхъ новыхъ фактовъ я могъ бы въ сочиненіи г. Прохорова указать очень много, и по своей значительности они широко выкупаютъ тѣ недостатки текста, о которыхъ я говорилъ выше.

Повторяю, главную роль въ изданіи г. Прохорова играютъ рисунки. Правда, эти рисунки представляютъ въ иныхъ случаяхъ поводъ къ порицанію автора. Во многихъ случаяхъ онъ не входитъ ни въ какія детальныя объясненія формы, украшеній и употребленія того или другаго предмета, а прямо ссылается на рисунокъ, предоставляя самому читателю разсматривать, соображать и рѣшать, какъ ему будетъ угодно. Сверхъ того, на многихъ таблицахъ нѣтъ никакого указанія: откуда происходятъ такіе или другіе предметы, гдѣ они были отысканы или въ какихъ сочиненіяхъ говорится о нихъ? Такъ, напримѣръ, читателю предоставляется самому розыскивать, если ему понадобится провѣрка: откуда именно происходятъ тѣ предметы, подъ изображеніями которыхъ у г. Прохорова лаконически подписано: „ожерелья изъ русскихъ кургановъ“, „браслеты, найденные въ древнихъ русскихъ курганахъ различныхъ мѣстностей“, „каменныя [illegible] находимыя въ южной и восточной Россіи“, „[illegible] найденные въ [illegible] различныхъ мѣстностей Россіи“ и т. д.

[illegible]

керченскихъ фрескахъ первыхъ столѣтій послѣ Р. Хр. Далѣе слѣдуютъ въ высшей степени интересные предметы, полученные изъ раскопокъ въ Кіевской и Полтавской губерніи г. Самоквасова (два серебряныхъ турьихъ рога, желѣзные шлемы, рубашка и шапка изъ золотой матеріи съ золотыми металлическими бляхами и орнаментами, золотые вѣнчики, браслеты и другія женскія украшенія); потомъ представлены цѣлыя таблицы серегъ, ожерелій, браслетовъ, пряжекъ, застежекъ, подвѣсокъ, каменнаго, бронзоваго и желѣзнаго оружія, полученныхъ изъ раскопокъ въ разнообразнѣйшихъ краяхъ Европейской и Азіатской Россіи. Тутъ же является нѣсколько образцовъ такъ-называемыхъ „каменныхъ бабъ“ изъ разныхъ мѣстностей южной и восточной Россіи, и любопытная маленькая бронзовая статуэтка, до сихъ поръ извѣстная подъ именемъ „божка“, найденная въ одномъ курганѣ Полтавской губерніи и хранимая въ музеѣ Кіевскаго университета. Потомъ помѣщены на нѣсколькихъ листахъ: во-первыхъ, тѣ барельефы съ Траяновой колонны, на которыхъ предполагаются изображенія Славянскихъ племенъ, во время ихъ войны съ императоромъ Траяномъ; далѣе, барельефъ изъ слоновой кости, представляющій покоренные императоромъ Константіемъ II народы (въ томъ числѣ Славянъ, по мнѣнію г. Прохорова), и изображеніе двухъ Болгаръ изъ рукописнаго Menologium Graecorum X вѣка, находящагося въ Ватиканской библіотекѣ. Отъ сихъ поръ идутъ въ атласѣ изображенія разнаго рода, взятыя съ памятниковъ собственно русскихъ: значитъ, эта часть атласа имѣетъ для насъ особенно большой интересъ и значительность. Въ началѣ представлены въ высшей степени любопытныя и очень разнообразныя фрески на лѣстницѣ нашего Кіево-Софійскаго собора, относимыя къ XI вѣку. Далѣе слѣдуютъ рисунки изъ Святославова Сборника 1073 года: княжеское семейство, „Дѣва“, „Близнецы“, „Стрѣлецъ“, „Водолей“ изъ „Зодіака“ этой рукописи, и еще одна маленькая человѣческая фигурка съ поднятыми къ головѣ руками — изъ другаго мѣста той же рукописи. Потомъ являются: изображеніе во весь ростъ молодаго Русскаго князя въ рукописи XII вѣка „объ Антихристѣ“, соч. Ипполита, папы Римскаго (рукопись находится въ Чудовомъ монастырѣ, въ Москвѣ); изображенія князей Бориса и Глѣба на окладѣ Мстиславова Евангелія XII вѣка; изображеніе князя Бориса на Рязанскихъ бармахъ, XII вѣка; изображеніе, во весь ростъ, князя Ярослава Владиміровича Новгородскаго, на фрескѣ XII вѣка Нередицкой церкви близъ Новгорода, и изъ той же церкви фресковыя изображенія святыхъ: „Катерины“, „Хрѣстины“, „Варвары“ и „Уліяны“, также XII вѣка. Наконецъ, рядъ рисунковъ, приложенныхъ къ 1-му выпуску г. Прохорова, кончается 9-ю таблицами, содержащими изображенія множества матерій, найденныхъ въ могилахъ разныхъ русскихъ мѣстностей.

Во всемъ этомъ вмѣстѣ заключается богатый матеріалъ для пользованія ученаго, художника-литератора, наконецъ каждаго любознательнаго человѣка вообще, изъ среды публики. Часть этихъ рисунковъ, по преимуществу представляющая памятники до-историческіе, или не спеціально-русскіе, а вообще славянскіе, выбрана г. Прохоровымъ изъ множества ученыхъ и художественныхъ изданій, отдѣльно напечатанныхъ въ разное время; рисунки эти никогда еще не являлись, какъ здѣсь, въ общей ихъ сложности, не представляли одной общей картины для иллюстрированія древне-славянской и древне-русской жизни и бытовой обстановки. Но другая часть, безъ сомнѣнія—наиважнѣйшая, представляетъ намъ памятники спеціально историческаго періода нашего отечества, и здѣсь проявляется наибольшая заслуга г. Прохорова, такъ какъ одни изъ памятниковъ, здѣсь находящіеся, хотя и были уже изданы, но являются въ болѣе вѣрной противъ прежняго передачѣ (по снимкамъ самого г. Прохорова), а другіе до г. Прохорова нигдѣ еще изданы не были. Къ числу первыхъ относятся, напримѣръ, фрески на лѣстницѣ Кіево-Софійскаго собора, изданные прежде, очень впрочемъ неудовлетворительно, у г. Закревскаго при его сочиненіи: „Описаніе Кіева“ (Москва, 1868 г., 4°, т. II, листъ 12-й), и повторенные въ атласѣ, также очень неудовлетворительномъ, при сочиненіи Погодина: „Древняя русская исторія до-монгольскаго ига“ (Москва, 1871 г. 4°, томъ III, листы 57—59). Ко вторымъ относятся слѣдующіе въ высшей степени значительные памятники: 1) Изображеніе великокняжескаго семейства, фресковою живописью, внутри Кіево-Софійскаго собора, на правой сторонѣ. Г. Прохоровъ даетъ намъ это изображеніе, какъ оно было найдено и срисовано г. Солнцевымъ, по отбитіи штукатурки, сильно поврежденное, но очень значительное по подробностямъ костюма представленныхъ тутъ лицъ: на четырехъ княжескихъ фигурахъ одежда, по нѣкоторымъ подробностямъ—византійская, по другимъ—русская, какъ и на картинѣ Святославова Сборника. 2) Изображеніе князя въ рукописи Чудова монастыря „объ Антихристѣ“, соч. Ипполита, папы Римскаго. Изображеніе это до г. Прохорова никогда не было издано; г. Прохоровъ не только сообщилъ точную копію съ этого рисунка, къ несчастію сильно попорченнаго, но и присовокупилъ еще изслѣдованіе о личности изображеннаго тутъ князя: по его доводамъ (очень основательнымъ также и по моему мнѣнію), здѣсь мы не можемъ видѣть Всеволода-Гаврінла, князя Новгородскаго, внука Мономахова, какъ это полагалъ профессоръ Срезневскій [1]) и вслѣдъ затѣмъ повторялъ профессоръ Невоструевъ, въ своемъ изданіи рукописи Чудовскаго монастыря [2]). Г. Прохоровъ доказываетъ, что князь Всеволодъ-Гаврінлъ не могъ бы быть изображенъ на миніатюрѣ безъ бороды, потому что умеръ имѣя болѣе тридцати лѣтъ отъ роду; что онъ не могъ бы также быть изображенъ съ крестомъ въ рукѣ, такъ какъ крестъ въ рукѣ—иконографическая принадлежность однихъ мучениковъ, а онъ мученикомъ не былъ. Къ этому г. Прохоровъ прибавляетъ ту важную для исторіи костюма

[1]) Свѣдѣнія и замѣтки о малоизвѣстныхъ памятникахъ. Спб., 1867, вып. II, стр. 41—48.

[2]) *Невоструевъ*, Слово св. Ипполита объ Антихристѣ по списку XII вѣка, Москва, 1868, стр. 3.

замѣтку, что въ XII вѣкѣ „у насъ на Руси никакихъ сивиллъ не было и потому это не могло быть представлено на русской миніатюрѣ этого времени (какъ утверждалъ профессоръ Невоструевъ, при описаніи настоящей миніатюры); притомъ же предметъ, изображенный на этой миніатюрѣ, въ рукѣ у первомученика князя, на столько явственно видѣнъ въ оригинальномъ рисункѣ, что о немъ сомнѣнія быть не можетъ. Что же касается до самаго костюма князя, то г. Прохоровъ приписываетъ его отчасти византійскимъ, отчасти русскимъ. 2) Изображеніе князя Ярослава Владиміровича Новгородскаго, на стѣнѣ Софіи-Кіевской церкви (день Благовѣщенія). Въ это изображеніе первый обратилъ вниманіе г. Прохоровъ, не смотря на то, что въ послѣдующее время многіе ученые посѣтители, переѣзжавшіе въ Кіевскій соборъ, г. Прохорову указалъ князя, стоящаго впереди императора, вмѣстѣ съ другими членами княжескаго дома, при чемъ у князя, вмѣсто длинной сѣдой бороды, оказалась небольшая русая борода, и князь оказался не старикомъ, а человѣкомъ средняго лѣта. 3) Изображеніе четырехъ святыхъ мучениковъ въ фигурѣ XII вѣка, изъ Кіевской Софіи изъ Кіевскихъ Софіи Новгородской. Эта фигура взята Кіевскимъ и Новгородскимъ г. Прохоровымъ, и служитъ ему важнымъ матеріаломъ для [illegible] древнерусской жизни и костюма XII вѣка, при чемъ г. Прохоровъ даже [illegible] видѣть [illegible] или другую часть костюма [illegible] и [illegible] отъ всего [illegible] отличится въ той [illegible] рукѣ [illegible] [illegible] [illegible]

на лицо у Мартена. И мнѣ хотѣлось сохранить здѣсь память объ одной изъ тѣхъ работъ, результатами которыхъ впослѣдствіи всѣ пользуются, но которыя сами совершенно позабываются.

Изслѣдованныя и объясненныя г. Прохоровымъ матеріи, оказавшіяся въ Россіи, слѣдующія: 1) матеріи, найденныя профессоромъ Самоквасовымъ въ Левинскомъ курганѣ, близъ Стародуба, Черниговской губерніи (4 узора); 2) матеріи, найденныя также профессоромъ Самоквасовымъ въ курганѣ близъ Кіева (2 узора); 3) матеріи, составлявшія одежду великаго князя Андрея Боголюбскаго, найденныя при открытіи его мощей: остатки эти хранятся теперь во Владимірскомъ Успенскомъ соборѣ (5 узоровъ); 4) матеріи, найденныя во время раскопокъ графа А. С. Уварова и П. С. Савельева, въ Юрьевскомъ и Суздальскомъ уѣздахъ Владимірской губерніи (13 узоровъ [2]); 5) матеріи, найденныя во „Владимірскомъ кладѣ“ (4 узора). Объясненія матерій, съ художественной и технической стороны, приложенныя г. Прохоровымъ къ этимъ 31 узорамъ матеріи, по всей вѣроятности XI и XII вѣка, вполнѣ самостоятельны и составляютъ цѣнный вкладъ въ разработку вопроса о матеріяхъ, бывшихъ въ употребленіи въ древней Руси.

Я обозрѣлъ книгу г. Прохорова. Я указалъ ея составъ и матеріалы, ея сильныя и слабыя стороны, и надѣюсь, что читатель можетъ изъ этого получить достаточное понятіе о ея настоящемъ значеніи. Но я не считаю на этомъ задачу свою оконченною. Я нахожу, что мнѣ слѣдуетъ указать теперь на одинъ существенный недостатокъ, встрѣчаемый не только въ книгѣ г. Прохорова, но даже и въ большинствѣ существующихъ у насъ сочиненій и изданій, гдѣ трактуется о древне-русскомъ костюмѣ и бытовой обстановкѣ, вообще гдѣ приводятся памятники искусства, воспроизводящіе этотъ костюмъ и бытъ. Этотъ недостатокъ—включеніе, въ число предметовъ и вещей вполнѣ русскихъ, множества предметовъ и вещей, въ которыхъ нѣтъ ровно ничего не только русскаго, но вообще славянскаго. Эта ошибка происходитъ отъ недостаточнаго изученія этнографической стороны дѣла, а въ такомъ изученіи, по моему убѣжденію, лежитъ корень къ истинному познанію всего дѣйствительно національнаго въ костюмѣ и бытѣ народа. Когда это упускаютъ изъ виду, въ результатѣ нерѣдко получается рядъ очень крупныхъ ошибокъ. Надѣюсь это доказать слѣдующими примѣрами.

I. Изображенія костюма и быта Скиѳовъ. Въ новомъ своемъ сочиненіи г. Прохоровъ представилъ очень много таблицъ съ разными изображеніями, относящимися до Скиѳовъ и ихъ жизни. На нынѣшній разъ у г. Прохорова количество ихъ во много разъ превосходитъ количество рисунковъ подобнаго же рода, которые онъ приложилъ къ ряду статей, появившихся въ его Русскихъ древностяхъ 1871 года. Еслибы возможно было принять, что костюмъ, вооруженіе и разнообразнѣйшія подробности быта Скиѳовъ должны имѣть мѣсто въ изложеніи исторіи русскаго костюма и бытовой обстановки, тогда нельзя было бы не похвалить г. Прохорова за ревность и старательность, съ которою онъ занялся этимъ спеціальнымъ вопросомъ и старался представить наиполнѣйшее собраніе всего, встрѣчавшагося у Скиѳовъ по той части, которая составляла предметъ его обзора.

Изобразивъ, сначала, въ своемъ атласѣ, обѣ знаменитыя вазы Эрмитажа: никопольскую и куль-обскую, со всѣми ихъ безконечно оригинальными, интересными и важными подробностями, собственно для объясненія мужскаго костюма и вооруженія Скиѳовъ, г. Прохоровъ представилъ потомъ женскій скиѳскій костюмъ по предметамъ, найденнымъ въ Чертомлыцкомъ курганѣ. Золотой вѣнецъ съ головы царицына остова, золотыя серьги изъ ея ушей, золотое ожерелье съ ея шеи, золотые браслеты и перстни съ рукъ, золотыя бляхи съ выбивными рисунками—съ остатковъ вуаля; затѣмъ, золотой головной уборъ и украшеніе одеждъ жрицы богини Димитры, и потомъ, цѣлая таблица, очень тщательно составленная, заключающая 25 женскихъ головныхъ уборовъ, выбранныхъ г. Прохоровымъ съ терракотовыхъ скиѳскихъ произведеній; далѣе, золотыя иныя украшенія, найденныя на остовахъ сначала скиѳскихъ воиновъ, потомъ Скиѳовъ вообще, средняго званія; наконецъ, изображенія многообразныхъ украшеній скиѳской конской сбруи, колесницъ, военныхъ значковъ и т. д. Все это требовало огромныхъ розысканій, сообразительности и знанія. Еслибы дѣло шло собственно о Скиѳахъ, ничто не могло быть полнѣе, лучше и удовлетворительнѣе. Но дѣло идетъ не о Скиѳахъ, а о Славянахъ, и притомъ спеціально о Славянахъ Русскихъ. Съ какой же стати такъ много мѣста и изображеній отведено этимъ народамъ? Неужели въ самомъ дѣлѣ надо считать, что Скиѳы—это прародители Русскихъ? Я знаю, не одинъ г. Прохоровъ это думаетъ, у него въ этомъ есть товарищи и у насъ, и между заграничными писателями. Но не на ихъ сторонѣ перевѣсъ доказательствъ, и филологическихъ, и географическихъ, и историческихъ. Преобладающее мнѣніе современной науки то, что Скиѳы—племя разносоставное, мозаичное, но такое, у котораго главное центральное ядро было составлено изъ племенъ Иранскихъ. Здѣсь не мѣсто для изложенія вполнѣ побѣдоносныхъ доказательствъ этого послѣдняго положенія, потому что наиглавнѣйшая ихъ доля принадлежитъ къ области филологіи и сравнительнаго языкознанія. Но если обратиться къ одному только костюму, насъ одному только здѣсь и занимающему, мы точно также должны будемъ отрицать всякую возможность считать Скиѳовъ тожественными со Славянами, и именно со Славянами Русскими. Разница у тѣхъ и другихъ въ костюмѣ и во всей бытовой обстановкѣ—громадная, рѣшительная. Обыкновенно ссылаются, въ вопросѣ о славянствѣ Скиѳовъ, на

---

[2]) Эти послѣднія матеріи были изданы, но безъ красокъ, въ атласѣ, составляющемъ III-й томъ „Древней русской исторіи до монгольскаго ига“, *Погодина*. Въ объяснительномъ текстѣ къ рисункамъ (стр. 61) сказано, что рисунки эти доставлены г. Прохоровымъ. Въ болѣе полномъ видѣ, и въ краскахъ, эти матеріи изданы въ атласѣ при сочиненіи графа *Уварова*: „Меряне и ихъ бытъ“, С.-Пб., 1872, атласъ, табл. XXXV.

ученый Геродотъ. И именно этотъ текстъ всего болѣе и свидѣтельствуетъ противъ славянства Скиѳовъ. Геродотъ описываетъ Скиѳовъ кочевниками, земледѣльцами, народомъ воинскимъ, а что въ такой степени, что даже хоронились они вмѣстѣ со своими конями. Напротивъ, Славяне, и всего болѣе Славяне Русскіе, никогда не были племенами ни кочевыми, ни конными. Для обозначенія такого характера нѣтъ ни одной черты во всей древнѣйшей нашей исторіи, и ни одной черты во всемъ характерѣ и бытѣ позднѣйшихъ временъ. Славяне были племена по преимуществу пѣшія и осѣдлыя. Если же считать, какъ это дѣлаютъ нѣкоторые наши писатели, въ томъ числѣ г. Забѣлинъ (см. превосходномъ, впрочемъ, сочиненіи своемъ „История русской жизни"), что прародителями Славянъ Русскихъ надо считать не Скиѳовъ вообще, не Скиѳовъ-кочевниковъ, а спеціально тѣхъ Скиѳовъ-оратаевъ, которые, по свидѣтельству Геродота, состояли, какъ покоренная народность, туземная и болѣе автохтонная, въ подданствѣ пришлыхъ Скиѳовъ-кочевниковъ, то на это нельзя не отвѣчать, что это ничто иное какъ только предположеніе, ничѣмъ не доказанное въ текстѣ Геродота, тѣмъ болѣе, что все сказанное у этого писателя о Скиѳахъ-оратаяхъ отличается необыкновенною краткостью и отсутствіемъ опредѣленныхъ подробностей, тутъ всего болѣе нужныхъ. Что Скиѳы-оратаи, по Геродоту, „сѣяли хлѣбъ не для себя, а на продажу", это нисколько еще не доказываетъ, какъ думаетъ и Забѣлинъ [1]), что они-то и были наши прародители, и впослѣдствіи сдѣлались корнемъ нашей Руси. Между нашими прародителями и Скиѳами мало ли тутъ могло перебывать племенъ и поколѣній! Но пусть, даже, будетъ вполнѣ справедлива гипотеза г. Забѣлина, пусть его Скиѳы-оратаи суть ничто иное, какъ Полане-Кіяне Нестора, и зародышъ Русскаго народа, все-таки ни г. Прозоровъ, ни кто-либо другой изъ историковъ русскаго костюма не имѣетъ права возстановлять костюмъ Скиѳовъ Полянъ-Кіянъ на основаніи костюма Скиѳовъ, ихъ владыкъ. Даже по признанію самого г. Забѣлина, между тѣми и другими существуетъ цѣлая пропасть. Первые коренные туземцы, вторые пришельцы. Первые пахари, земледѣльцы, вторые кочевники. Что можетъ быть общаго между тѣми и другими, какая связь, какое сношеніе? Руководствуясь своими же собственными [illegible] Забѣлинъ [illegible] Скиѳовъ [illegible] Да [illegible] „Скиѳы [illegible] Забѣлина. Хорошенькій

[illegible]

[illegible]

и плитяхъ сидящій кафтанчикъ, вырѣзанные спереди, перевязанные у локтей и застегнутые подъ мышку рукавъ, стянутый ремешокъ, бывалыхъ отъ непогоды и плавья во время долгихъ переѣздовъ и ночевокъ на открытомъ воздухѣ, часто съ пѣлымъ вѣчнымъ напролетъ—все это подробности, какъ нельзя болѣе удобныя и пригодныя для пахаря и кочевника. Но какое значеніе все это имѣетъ для пахаря, для осѣдлаго жителя, работавшаго только въ продолженіе извѣстной доли года? Неужели можно указать на такихъ земледѣльцевъ, которые ходятъ на полосу въ сапогахъ, башлыкахъ и нѣховыхъ кафтанчикахъ? Этого не найдешь нигдѣ, въ томъ числѣ и не въ древней Россіи. Нашъ земледѣлецъ всегда работалъ и работаетъ на полѣ—въ лаптяхъ, или какой ни на есть легкой обуви, а тѣхъ и башлыка не надѣнетъ, потому что у него и такъ потъ градомъ катитъ по лицу и груди. Длинныхъ панталонъ, завязанныхъ у лодыжки, узкихъ, почти въ обтяжку (какъ на куль-обской вазѣ), покрытыхъ притомъ полосами разнообразныхъ узоровъ, никогда, повидимому, и не слыхано и не видано во всемъ славянствѣ, въ томъ числѣ въ славянствѣ русскомъ. Но спрашивается: какую вообще роль могутъ играть, для изображенія мирныхъ пахарей, фигуры людей, постоянно представляемыхъ съ луками, щитами и копьями, арканящихъ себѣ степныхъ коней для набѣга, перевязывающихъ другъ другу раны, или свидѣтельствующихъ зубы во рту, сокрушенные во время боевъ и сватокъ? Очевидно, тутъ нѣтъ ровно ничего для иллюстраціи Кіянъ-Полянъ Нестора, нашихъ прародителей. Мы признаемъ только тогда возможнымъ переносить одежду Скиѳовъ-кочевниковъ на Скиѳовъ-пахарей, когда будетъ доказано, что побѣдители отступились отъ одежды своей профессіи и позаимствовали отъ своихъ побѣжденныхъ подданныхъ то, что у тѣхъ было прежде въ употребленіи. Но этого нѣтъ, да и быть не можетъ, потому что мы находимъ у Скиѳовъ-кочевниковъ только ту одежду, какая имъ свойственна и пригодна по роду ихъ жизни. Но этого мало. Мы находимъ у Скиѳовъ нашихъ вазъ множество такихъ подробностей, которыя заставляютъ насъ еще сильнѣе призадуматься. Мы находимъ у нихъ царей и царицъ, цѣлый придворный штатъ, парадныя колесницы, военные значки, множество предметовъ обихода, богатыхъ, изящныхъ, по преимуществу металлическихъ, изъ драгоцѣнныхъ металловъ: гдѣ все это найденъ мы у Славянъ Русскихъ, народовъ повидимому спеціально демократическихъ въ самыхъ корняхъ своихъ (если судить по „призванію князей изъ Руси") и слишкомъ незнакомыхъ съ роскошью? Колесницы, не только пышныя, но какихъ мы [illegible] не было, художественные члены и кузовъ, [illegible] рельефы и тонкіе орнаменты, изумительной [illegible] работы, неужели все это имѣетъ [illegible] общее съ деревянными, бѣдными, плохо-жилыми [illegible] Кіянъ-Полянъ, нашихъ предковъ? [illegible] Нѣтъ, и [illegible] я, все право сказать, что [illegible] на свѣтъ [illegible] до сихъ поръ [illegible] памятниковъ, живописующихъ жизнь и бытъ нашихъ мирныхъ предковъ во всей

ихъ правдѣ, точно съ такою же правдою, точностью и подробностью, съ какою никопольскіе, куль-обскіе и другіе памятники живописуютъ жизнь воинственныхъ Скиѳовъ, намъ слѣдуетъ оставить въ сторонѣ Скиѳовъ обоего рода и вовсе не приплетать ихъ къ вопросу о характерѣ костюма и бытовыхъ подробностей древнихъ Русскихъ. Гораздо лучше намъ будетъ держаться, въ этомъ случаѣ, осторожныхъ пріемовъ нѣкоторыхъ западныхъ писателей, трактующихъ о древне-русскомъ костюмѣ. Возьмемъ для примѣра Вейса въ его превосходной „Kostümkunde“. Этотъ писатель находитъ, что есть сходство между костюмами Южно-Руссовъ, казаковъ, и кафтанчиками Скиѳовъ-кочевниковъ. Но изъ этого онъ не выводитъ, чтобъ Скиѳы были нашими предками, а только замѣчаетъ, что древніе Славяне-Руссы могли заимствовать иныя части своего костюма отъ своихъ сосѣдей, между прочимъ и отъ Скиѳовъ. Сходство—объ немъ можно говорить, но объясненій для него не одно, а нѣсколько. Главное было бы то, что тотъ костюмъ, который мы видимъ на Скиѳахъ никопольской и куль-обской вазъ, есть съ давнихъ поръ костюмъ племенъ Иранскихъ (что вполнѣ соотвѣтствуетъ иранству Скиѳовъ, доказываемому лучшими современными лингвистами, Цейсомъ, Мюлленгофомъ, Фикомъ и другими). Въ доказательство я приведу терракотовую статуэтку иранскаго происхожденія (нашъ рисунокъ № 3), найденную Лайардомъ близъ Мосула [1]): если сравнить ее со скиѳскими изображеніями никопольской вазы (нашъ рисунокъ № 1) и куль-обской вазы (№ 2), то мы найдемъ однѣ и тѣ же подробности костюма: высокую остроконечную шапку или башлыкъ на головѣ; узкій кафтанъ, запахнутый на груди, накось, и отороченный или подбитый мѣхомъ; узкіе рукава съ узкою полоской орнамента у плеча и кисти; узкій металлическій поясъ, туго подтягивающій талію; на ногахъ сапоги. Что жители южной Россіи (отъ которыхъ произошли впослѣдствіи и казаки) могли все это заимствовать отъ многочисленныхъ конныхъ сосѣдей, при одинакихъ условіяхъ воинственной жизни, могли заимствовать въ сравнительно позднее время короткій кафтанчикъ и длинныя узкія штаны (впрочемъ безъ орнаментовъ)—тутъ ничего мудренаго нѣтъ. Съ иранствомъ скиѳскаго костюма вполнѣ согласенъ и Вейсъ, который, правда, помѣстилъ его, какъ я сказалъ выше, въ отдѣлѣ Славянскихъ народовъ [2]), но ранѣе того помѣстилъ его и въ отдѣлѣ Персовъ [3]), при чемъ замѣчаетъ, что этотъ костюмъ, вполнѣ тожественный съ костюмомъ ново-персидскимъ, замѣнилъ собою, вслѣдствіе вліянія Парѳянъ, древне персидскій костюмъ. Длинныя панталоны, иногда очень широкія и всѣ въ складкахъ до низу, а иногда узкія и почти въ обтяжку, кафтаны коротенькіе, съ мѣхомъ и съ орнаментальными перехватами на рукавахъ, у плеча и у кисти, обувь, перевязанная поперекъ и подъ пятку ремнемъ, безъ счету встрѣчаются и на всѣхъ сассанидскихъ памятникахъ [1]). Славянскаго во всемъ этомъ ничего нѣтъ.

А по всему этому я и считаю, что все скиѳское, костюмъ, вооруженіе, вообще всѣ подробности быта скиѳскаго, не должны занимать никакого мѣста въ изложеніи исторіи собственно-русскаго, славянскаго костюма и быта. Они могутъ быть допущены здѣсь развѣ только какъ костюмъ и бытовые предметы иноземныхъ племенъ и народовъ, жившихъ и дѣйствовавшихъ, въ извѣстныя древнія эпохи, на тѣхъ самыхъ мѣстахъ, гдѣ нынѣ живутъ и дѣйствуютъ русскіе.

II. Изображенія костюма и оружія съ фресокъ керченскихъ катакомбъ. Г. Прохоровъ привелъ рисунки изъ одной такой катакомбы, и именно на томъ основаніи, что признаетъ изображенныя тутъ народности—поздними потомками Скиѳовъ, во время первыхъ столѣтій послѣ Рождества Христова. Я, напротивъ, полагаю, что эти народности ничего не имѣютъ общаго со Скиѳами, и думаю, что наврядъ ли кто-либо изъ людей науки не согласится въ этомъ со мною.

Въ изслѣдованіи моемъ о тѣхъ самыхъ фрескахъ, которыя приводитъ теперь въ своемъ сочиненіи г. Прохоровъ, я уже указывалъ на то, что тутъ представлена не одна народность, а цѣлыхъ три [2]), и что та, которая играетъ въ фрескахъ главную роль, должна почитаться одною изъ народностей Иранскаго племени: это я выводилъ изъ подробнѣйшаго разсмотрѣнія всѣхъ даже нельчайшихъ подробностей костюма и вооруженія представленныхъ тамъ личностей. Если же Скиѳы-кочевники (изображенные на вазахъ и другихъ предметахъ эрмитажныхъ коллекцій) принадлежатъ также къ племени Иранскому, то нельзя все-таки не замѣтить сразу, такъ оно явственно вездѣ обозначилось, что народность у этихъ личностей—совершенно другая. Все иное: и типъ лица, и головная покрышка, и кафтанъ, и сапоги, и всѣ вообще детали, отъ первой до послѣдней. Такъ напримѣръ, у первыхъ—острые башлыки, у вторыхъ—желѣзные шлемы въ видѣ сахарной головы. У первыхъ (наши рисунки №№ 1 и 2)—кафтанъ съ запахивающимися одна на другую полами, у вторыхъ (рисунокъ № 4)—кафтанъ съ разрѣзомъ по серединѣ груди, да въ добавокъ поверхъ кафтана узкая кольчуга, съ узкими же кольчужными рукавами, часто доходящими до кистей рукъ. У первыхъ—сапоги сверхъ штановъ, у вторыхъ—подъ штанами, и т. д. Въ добавокъ ко всему остальному, у вторыхъ очень часто—короткій плащъ за плечами, у первыхъ—никогда никакого намека на что-нибудь подобное этому обычаю. Во всякомъ случаѣ, этотъ шлемъ, и этотъ кафтанъ, и эти штаны, и эти сапоги, а равно и все вооруженіе имѣютъ величайшую аналогію съ костюмомъ и вооруженіемъ народностей Иранскаго племени, и никакой аналогіи со всѣмъ тѣмъ, что намъ извѣстно въ этомъ

[1]) *Layard*, Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon, London, 1853, 1 vol. p. 280. Авторъ относитъ эту статуэтку ко времени первыхъ столѣтій нашей эры, но ранѣе нашествія Арабовъ.

[2]) *Weiss*, Kostümkunde. II B., 340 S.

[3]) *Weiss*, ibid., S. 177.

[1]) *Texier*, Voyage en Arménie et en Perse, II, pl. 149.

[2]) Отчетъ Императорской Археологической Коммиссіи за 1872 годъ, § VI.

же родѣ у Славянъ. По всему этому, неизбѣжными становятся два заключенія: первое—что личности керченскихъ фресокъ, изображенныя у г. Прохорова, не Скиѳы; второе—что они, точно также какъ и Скиѳы, ничего не имѣютъ общаго со Славянами русскими, а потому ихъ костюмъ и вооруженіе не должны занимать никакого мѣста въ исторіи костюма и бытовой обстановки нашихъ предковъ.

III. Предметы изъ раскопокъ русскихъ кургановъ. Пріятно имѣть въ одномъ сочиненіи собраніе предметовъ, происходящихъ изъ всѣхъ русскихъ раскопокъ, пріятно представлять себѣ, на основаніи подобныхъ таблицъ, вмѣстѣ сведенныхъ, что мы имѣемъ на-лицо предметы костюма, убранства и вооруженія (вѣнцы и вѣнчики, серьги, браслеты, пряжки, ожерелья, привѣски разнаго рода, топоры, стрѣлы, и т. д.) изъ всѣхъ главныхъ русскихъ мѣстностей. Если смотрѣть съ этой точки зрѣнія, нельзя намъ не быть благодарными г. Прохорову за его „сводъ" раскопокъ русскихъ. Но изъ того, что серьги, браслеты, ожерелья, топоры, стрѣлы, и другіе предметы получены изъ раскопокъ Кіевскихъ, Черниговскихъ, Полтавскихъ, Владимірскихъ, Смоленскихъ и другихъ, еще вовсе не слѣдуетъ, чтобъ эти серьги, ожерелья, браслеты, топоры, стрѣлы и другіе предметы дѣйствительно когда-то принадлежали Русскимъ, и были въ употребленіи у Кіевлянъ, Черниговцевъ, Владимірцевъ, Смолянъ и т. д. Наши мѣстности столько разъ переходили изъ рукъ въ руки, что надо всегда напередъ подвергнуть очень тщательному изслѣдованію данный предметъ, а потомъ уже пріурочивать его къ тому или другому племени, побывавшему и пожившему однажды на этихъ мѣстахъ. Какъ можно назвать такую-то серьгу или топоръ древне-русскимъ, когда онъ можетъ быть сдѣланъ вовсе не Русскими и не для Русскихъ, а людьми и для людей котораго-нибудь изъ племенъ, сидѣвшихъ на этихъ мѣстахъ гораздо раньше Русскихъ? Не надо также забывать, сколько въ древней Руси всегда было чужеземцевъ, временно пребывавшихъ на раздольѣ ея мѣстностей по дѣламъ военнымъ, торговымъ и инымъ. Все это, вмѣстѣ взятое, должно было давать всегда, въ курганахъ и другихъ погребальныхъ и непогребальныхъ пунктахъ, громадный контингентъ предметовъ чужеземныхъ, которыхъ никакъ не слѣдуетъ смѣшивать (какъ къ сожалѣнію, это не рѣдко у насъ дѣлается) съ предметами несомнѣнно русскаго происхожденія.

Возьмемъ, напримѣръ, очень извѣстный желѣзный шлемъ, сохраняемый въ музеѣ Кіевскаго университета (рисунокъ № 5) [1]. Онъ найденъ былъ въ 1834 году, въ Старо-Кіевскомъ валу, на Крещатикѣ, и съ тѣхъ поръ такъ и слываетъ, поэтому, шлемомъ русскимъ, кіевскимъ. Г. Прохоровъ, относящій его къ X вѣку и признающій его русскимъ, повторилъ въ этомъ только общераспространенное у насъ заблужденіе на счетъ русскаго происхожденія этого шлема. Но этотъ шлемъ формы вовсе не русской: шлемы подобной формы зачастую встрѣчаются въ раскопкахъ Германіи и обыкновенно относятся германскими археологами къ эпохѣ бронзоваго вѣка (рисунокъ № 6 и 7) [1]. Замѣтимъ, что спускающіяся внизъ лопасти для прикрытія лица—подробность, совершенно неизвѣстная на славянскихъ шлемахъ, которые либо вовсе не прикрывали лица, либо прикрывали его желѣзною «кольчугой. На нѣмецкихъ же шлемахъ, они—явленіе очень обыкновенное: см. на приложенномъ рисункѣ (№ 6), гдѣ видны дырочки, служившія для прикрѣпленія пластинокъ, прикрывавшихъ лицо. Затѣмъ, вопросъ о томъ, какой народности принадлежалъ нашъ кіевскій шлемъ, собственно германской или скандинавской, остается покуда открытымъ.

Другой примѣръ: оба турьи рога, съ серебряною оправой, найденные профессоромъ Самоквасовымъ, въ 1873 году, въ Черной могилѣ близъ Черингова, и относимые къ IX вѣку. Изображенія, вырѣзанныя здѣсь на серебряной оправѣ, въ высшей степени интересны и важны, и нельзя не высказать благодарности г. Прохорову, впервые издавшему эти драгоцѣнные остатки древности. На одномъ изъ роговъ эти изображенія состоятъ изъ человѣческихъ фигуръ, повидимому охотниковъ, бѣгущихъ, со своими луками и стрѣлами, въ погоню за разными фантастическими птицами и животными; тутъ же являются фигуры собакъ, пѣтуховъ, и т. д. (рисунокъ № 8). На другомъ они состоятъ изъ орнаментальныхъ переплетающихся фигуръ. Г. Прохоровъ признаетъ всѣ эти изображенія за русскія. Но съ этимъ не только трудно, но просто невозможно согласиться, такъ какъ всѣ изображенныя здѣсь фигуры принадлежатъ, по стилю и подробностямъ, искусству совершенно иной народности. Во-первыхъ, оба охотника представлены въ чешуйчатыхъ латахъ, покрывающихъ все ихъ тѣло въ обтяжку, словно трико танцовщиковъ; даже голова у нихъ покрыта, въ обтяжку, такими же чешуями. Но никакіе памятники художества, а тѣмъ никакія свидѣтельства историковъ византійскихъ, западно-европейскихъ, восточныхъ или собственно-русскихъ, нигдѣ не дѣлаютъ ни малѣйшаго намека на подобное вооруженіе Славянъ вообще, и Славянъ-Русскихъ въ особенности. Напротивъ, такія чешуйчатыя вооруженія въ обтяжку мы встрѣчаемъ на нѣкоторыхъ варварскихъ народахъ, изображенныхъ на Траяновой колоннѣ, и обыкновенно признаваемыхъ за Сарматовъ [2]. Эти латы назывались у Римлянъ „catafracta", а эти латники, „catafractarii", всегда изъ варваровъ, служили нерѣдко наемниками въ римскихъ войскахъ. Про форму луковъ и стрѣлъ стрѣль-

[1]) Изображенія его: *Закревскій*, Описаніе Кіева. Москва, 1868, II т., стр. 557; *Погодинъ*, Древняя Русская исторія до монгольскаго ига, III т., л. 38; настоящее изданіе г. *Прохорова*.

[1]) *Lindenschmidt*, Die Alterhümer unserer heidnischen Vorzeit, Mainz: 1864, I B.. Heft XI, Tafel 1, №№ 1—2. Первый шлемъ найденъ въ Лужицахъ и сохраняется въ Клемовскомъ музеѣ въ Дрезденѣ; второй найденъ близъ Доббертина въ Мекленбургѣ, сохраняется въ Шверинскомъ музеѣ.

[2]) *Froehner*, La Colonne Trajane, vol. I, p. 10, planches 55—56; vol. IV, planche 33.

цовъ, изображенныхъ на первомъ турьемъ рогѣ, также форму вовсе не славянскую, я буду говорить ниже. Фантастическія животныя, у которыхъ все тѣло и крылья покрыты чешуями, и притомъ животныя (=драконы), переплетающіяся хвостами и крыльями, а также фантастическіе цвѣтки, которыми кончаются эти сплетенія, имѣютъ вполнѣ формы, очень извѣстныя въ искусствѣ сассанидскомъ. Поэтому, относить всѣ эти изображенія къ созданіямъ русскаго искусства, а предметы, на которыхъ они помѣщены, къ числу предметовъ русскихъ, совершенно невозможно.

Третій примѣръ. Въ своемъ атласѣ г. Прохоровъ даетъ изображеніе рубашки и шапочки изъ золотой матеріи, найденныхъ профессоромъ Самоквасовымъ въ одномъ курганѣ Кіевской губерніи, Каневскаго уѣзда, близъ села Россовы. Онъ называетъ эту рубашку и шапочку княжескими русскими. Эти въ высокой степени интересные предметы, равно какъ и предыдущіе турьи рога, изданы въ первый разъ; значитъ, г. Прохоровъ заслуживаетъ за это нашей благодарности: лѣтъ десять прошло со времени находки, и никто, однакоже, не вздумалъ ихъ издать. Но трудно признать эти предметы русскими. Конечно, если говорить про одну матерію (которой узоръ онъ даетъ въ настоящую величину), можно было бы сказать, что она (рисунокъ № 9) не представляетъ ничего необыкновеннаго, такъ какъ матеріи, очень похожія на эту, мы нерѣдко встрѣчаемъ на одеждахъ разныхъ личностей на рисункахъ византійскихъ рукописей IX, X, XI вѣка, напримѣръ, на одеждахъ палачей и мучителей, часто представленныхъ на рисункахъ знаменитой рукописной греческой Минеи X вѣка, хранимой въ Ватиканской библіотекѣ [1]). И мы не можемъ видѣть въ этомъ фактѣ ничего удивительнаго, такъ какъ большинство истязаній святыхъ происходитъ, въ этомъ „Menologium"—на Востокѣ, а мучители по большей части все язычники, изъ азіатскихъ провинцій Восточной Римской имперіи; притомъ же, вообще отъ азіатскихъ сосѣдей Византія съ раннихъ поръ заимствовала не только матеріи, но даже иногда и самыя формы одеждъ. Но если мы затѣмъ обратимся къ формѣ рубашки и шапочки, то не найдемъ уже тутъ ничего ни византійскаго, ни славянскаго, ни русскаго. Вопервыхъ, о „золотыхъ рубашкахъ" ни у Византійцевъ, ни у Славянъ ничего не извѣстно, и никакіе памятники ихъ не показываютъ; во вторыхъ, если даже считать одежду, о которой здѣсь рѣчь идетъ (рисунокъ № 10), не рубашкой, а хитономъ (то-есть, короткою матерчатою одеждой), то все равно ни у Византійцевъ, ни у Славянъ мы не знаемъ одежды этого рода съ маленькимъ стоячимъ воротникомъ, и съ горизонтальными длинными нашивками вдоль всего этого воротника, на подобіе стоячаго воротника у нашихъ военныхъ мундировъ. Это форма совершенно чуждая и Византіи и славянству. Одежда съ маленькимъ стоячимъ воротникомъ есть, напротивъ, дѣло очень обычное въ изображеніяхъ сассанидскихъ. Лучшій примѣръ—на колоссальной фигурѣ на скалѣ Такъ-и-Бостанъ, въ изображеніи „охоты на кабановъ" [1]). Что касается до шапочки, сдѣланной изъ той же самой золотой матеріи (рисунокъ № 11), то мы тоже не можемъ признать въ ней славянской формы. Славянская (и въ особенности русская) шапка —всегда съ мѣхомъ, а на нашей шапочкѣ незамѣтно никакихъ признаковъ мѣха. Притомъ она имѣетъ наверху украшеніе изъ слоновой кости, очень похожее на шандалъ. Ни въ Византіи, ни у Славянъ какого бы то ни было времени и народности, ничего подобнаго никогда не видано, и нигдѣ слѣдовъ подобныхъ формъ не осталось. Напротивъ, славяно-русскіе шлемы и вообще головные уборы никогда не кончаются втулкою, куда можно было бы вставить султанъ изъ перьевъ, волоса или иного матеріала. Это одна изъ характернѣйшихъ чертъ славянскихъ головныхъ уборовъ. У настоящей же шапочки вершина именно представляетъ втулку изъ слоновой кости, для вставленія туда какого-нибудь султана или украшенія. Г. Прохоровъ даетъ, для сравненія, изображенія двухъ головныхъ уборовъ, взятыхъ съ монетъ: одинъ —Парѳянскаго царя Мехердата, 49—50 года до Р. Хр., другой—скиѳской шапки, изображенной на скиѳскомъ золотомъ щитѣ. Оба примѣра мало удачны: ни на томъ, ни на другомъ нѣтъ и тѣни какой-нибудь втулки (костяной или металлической) для султана. Притомъ же, будь г. Прохоровъ въ настоящемъ случаѣ правъ, и окажись на лицо тѣ сходства съ шапками на представленныхъ у него монетахъ, онъ только доказалъ бы, что эта шапочка принадлежитъ къ стилю иранскому. Золотыя украшенія на этой самой шапочкѣ, представленныя у него на слѣдующемъ листѣ, имѣютъ также сходство лишь съ орнаментами скиѳскими, но никакъ не славянскими.

IV. Бронзовая статуэтка, находящаяся теперь въ музеѣ Кіевскаго университета и найденная въ одномъ курганѣ Полтавской губерніи, у рѣки Хопра, въ 1864 году, представлена у г. Прохорова съ фотографіи, нарочно имъ заказанной въ Кіевѣ, и потому отличается большою вѣрностью (рисунокъ № 12). Этого нельзя было сказать про изображенія ея, впервые явившіяся въ изданіи г. С. Стрекалова: „Русскія историческія одежды отъ X до XII вѣка. С.-Пб., 1877, рисунокъ 1-й: здѣсь рисунокъ былъ въ высшей степени невѣренъ и неаккуратенъ [2]). Почему и у г. Стрекалова, и у г. Прохорова эта статуэтка названа „славянскимъ божкомъ", понять трудно. Такое названіе ничѣмъ не оправдывается: здѣсь нѣтъ ни малѣйшаго намека на религіозный, миѳологическій характеръ этого изображенія. Передъ нами простой смертный. Но этотъ смертный ни по какимъ подробностямъ не

[1]) Menologium Graecorum, Urbini, 1727, Vol. I, pp. 197, 202, 205; II, 57, 120, 128.

[1]) *Flandin*, Voyage en Perse, I, Pl. 11.

[2]) Вообще надо замѣтить, что изданіе г. Стрекалова не имѣетъ никакой ни художественной, ни археологической цѣнности и значенія. Оно—почти только перифраза и повтореніе перваго сочиненія г. Прохорова; реставраціи русскихъ одеждъ по древнимъ памятникамъ крайне неудачны и произвольны, а единственный интересный и новый предметъ—статуэтка, о которой теперь идетъ рѣчь, представленъ слишкомъ невѣрно.

можетъ быть признанъ за Славянина. Черты лица, прическа—все здѣсь не славянское, а германское или скандинавское. Главнымъ же опредѣлительнымъ признакомъ являются, по моему мнѣнію, тѣ орнаменты, которые украшаютъ подолъ кафтана. Они состоятъ изъ бляшекъ (вѣроятно металлическихъ), расположенныхъ треугольниками. Но этотъ узоръ изъ бляшекъ, расположенныхъ треугольниками, намъ очень извѣстенъ изъ орнаментистики многихъ предметовъ, находимыхъ въ гробницахъ разныхъ германскихъ народностей. Представляемые для сравненія узоры (рисунки №№ 13 и 14) взяты съ костяныхъ гребней, найденныхъ въ аллеманскихъ и франкскихъ могилахъ, около Нордендорфа, и хранимыхъ въ Мюнхенскомъ Антикваріумѣ [1]). Замѣтимъ, что такіе орнаменты совершенно свойственны и скандинавскому сѣверу.

V. Въ своемъ вышеупомянутомъ сочиненіи и атласѣ Оленинъ первый указалъ на диптихъ изъ слоновой кости, находящійся въ извѣстномъ изданіи Гори [2]), гдѣ, по его мнѣнію, представлены древніе Славяне IV вѣка [3]). Г. Прохоровъ въ своемъ сочиненіи повторилъ и текстъ и рисунокъ. Но оба археолога совершенно неправы. Никакихъ Славянъ нѣтъ въ этомъ изображеніи (нашъ рисунокъ № 15). Оленинъ не обратилъ вниманія на то, что представленные тутъ депутаты побѣжденнаго народа идутъ къ своему побѣдителю, императору Констанцію, съ данью, въ числѣ которой находится, между прочимъ, и левъ! Г. Прохоровъ этого льва почему-то выпустилъ. Какіе же это Славяне? Притомъ, въ верхней части диптиха, одинъ изъ побѣжденныхъ стоитъ подлѣ верховой фигуры императора-побѣдителя, въ томъ самомъ костюмѣ, какъ и на нашемъ рисункѣ, но на головѣ у него башлыкъ. Какой же это Славянинъ? Значитъ, и этотъ диптихъ надо выключить изъ числа документовъ для костюма нашихъ предковъ Славянъ.

VI. Важную роль во многихъ сочиненіяхъ послѣднихъ 20—30 лѣтъ о русскихъ древностяхъ и костюмахъ играютъ фрески, находящіяся на лѣстницѣ съ западной стороны Кіево-Софійскаго собора. Тутъ многіе видятъ изображеніе древне-русскаго княжескаго дворца, древнихъ Русскихъ князей и народа на вѣчѣ и судѣ, древне-русской княжеской охоты, древне-русскихъ музыкантовъ, плясуновъ и т. д. Все это были бы въ высшей степени важные и многозначительные документы для исторіи древней Руси, если бы только можно было доказать, что тутъ дѣйствительно изображены Русскіе. Но, къ сожалѣнію, это, по моему твердому убѣжденію, невозможно. Во всемъ, что тутъ представлено, нѣтъ ни единой черты русской или вообще славянской, и напротивъ, все здѣсь—византійское, отъ первой и до послѣдней черты. Первое, что насъ поражаетъ, это—изображеніе нѣсколькихъ четырехконныхъ колесницъ, представленныхъ съ лица, и какъ бы приготовляющихся устремиться въ ристалище. Навряд ли кто рѣшится отнести ипподромъ и состязаніе колесницъ къ числу явленій древне-русской, кіевской жизни. Напротивъ, точь-въ-точь такое изображеніе византійскихъ четырехконныхъ колесницъ, съ лица, съ возницей или кучеромъ, стоящимъ во весь ростъ, въ самой серединѣ изображенія, очень обыкновенно на византійскихъ матеріяхъ [4]), стеклянныхъ сосудахъ [5]) и т. д. Сверхъ того, царь съ семействомъ или приближенными, глядящіе изъ верхнихъ колоннадъ или галлерей дворца на происходящее внизу, въ циркѣ, какъ на кіево-софійской фрескѣ, также очень нерѣдко встрѣчаются на разныхъ византійскихъ изображеніяхъ; напримѣръ, на диптихѣ изъ слоновой кости, изданномъ у Гори во II-мъ его томѣ [6]). Изъ числа музыкантовъ, одинъ играетъ на инструментѣ, совершенно напоминающемъ видъ арфы, то-есть струннаго, вертикально стоящаго инструмента, на которомъ играютъ обѣими руками. Такіе инструменты, очень часто встрѣчающіеся въ рисункахъ византійскихъ и на скопированныхъ съ нихъ русскихъ миніатюрахъ, совершенно чужды древне-русской музыкѣ, гдѣ изъ инструментовъ подобнаго рода извѣстны были только гусли, инструментъ струнный, но лежачій, съ деревяннымъ діономъ, какъ table de résonnance: на немъ играли щипкомъ, какъ на арфѣ, но не въ бокъ, а сверху внизъ. Сцены охоты (рисунокъ № 16 А. В. С.) очень близко напоминаютъ подобныя же сцены на фрескахъ и мозаикахъ византійскихъ, напримѣръ, на мозаикѣ короля Рожера Сицилійскаго, въ извѣстной его „охотничьей палатѣ" въ Палерискомъ дворцѣ (рисунокъ № 17) [7]). И фигуры стрѣльцовъ, стоящихъ на колѣнахъ, и дерево, кончающееся вверху фигурой на подобіе цвѣтка, съ коронкой изъ 16—18 лепестковъ, и собаки и олени—все тутъ очень схоже. Но вообще надо замѣтить, что эти фрески на лѣстницѣ Кіево-Софійскаго собора вездѣ, гдѣ только ни были изданы до сихъ поръ [8]), изданы въ высшей степени небрежно и неаккуратно. Неизвѣстно, которымъ изъ всѣхъ этихъ рисунковъ можно вполнѣ довѣрять, до того разнятся подробности въ типахъ лицъ, въ формѣ одеждъ (острыя конечныя или же неостроконечныя шапки у однѣхъ личностей, повязки или же какія-то чалмы на головахъ у другихъ; присутствіе или же отсутствіе нѣкоторыхъ

[1]) *Lindenschmit,* Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit, B. I. Heft 9, Tafel 6: №№ 7 и 8.

[2]) *Gori,* Thesaurus veterum diptychorum, Florentiae, 1759, vol. II, рисунокъ къ стр. 161.

[3]) *Оленинъ,* Опытъ объ одеждѣ, оружіи и пр. Славянъ, стр. 65, таблица XII, рисунокъ L.

[4]) *Martin* et *Cahier,* Mélanges d'archéologie, vol. IV, planche 21.

[5]) *Gori,* Thesaurus diptychorum, vol. II, p. 44.

[6]) Тамъ же, vol. II, стр. 86, таблица 16.

[7]) Duca *Serradifalco,* Del duomo di Monreale e altre chiese Siculo-Normanne, Palermo, 1838, рисунокъ на стран. 3.

[8]) *Сементовскій,* Сказаніе о зодчихъ великихъ церквей Кіевскихъ, рисунки на всѣхъ почти страницахъ. С.-Пбургъ, 1857; *Закревскій,* Описаніе Кіева. Москва, 1868, Т. I; *Погодинъ,* Древняя русская исторія, до монгольскаго ига. Москва, 1871, Т. III, таблицы №№ 57, 58, 59; *Прохоровъ,* Русскія древности. 1871, книга IV, таблицы 1—5; *Прохоровъ,* Матеріалы по исторіи русскихъ одеждъ и пр. С.-Пбургъ, 1881, таблица (въ краскахъ) при странице 68

одеждѣ и шапкахъ?), въ формѣ архитектуры (колонки или столбы въ верхней галлереѣ; присутствіе или отсутствіе у нихъ капителей? и т. д.). Эти фрески надо было бы сначала хорошенько изслѣдовать на мѣстѣ, отдѣлить оригинальный, первоначальный рисунокъ отъ позднѣйшихъ реставрацій, приписокъ и записокъ, и издать ихъ во всей точности: тогда только можно будетъ окончательно рѣшить вопросъ о точномъ происхожденіи этихъ фресокъ, на основаніи множества подробностей архитектуры, костюма, вооруженія, утвари, инструментовъ, мебели и византійскихъ привычекъ жизни, сравненныхъ съ русско-славянскими.

VII. Святославовъ сборникъ 1073 года. Въ этой рукописи знаменитый рисунокъ, изображающій Святославово семейство, несомнѣнно представляетъ личности и костюмы русскіе. Объ этомъ довольно уже говорено въ нашей археологической печати, и по моему мнѣнію, вполнѣ удовлетворительно. Въ числѣ лицъ, писавшихъ объ этомъ предметѣ, г. Прохоровъ занимаетъ едва ли не первое мѣсто по подробности, полнотѣ и точности изслѣдованія костюма, даже до мельчайшихъ и на первый взглядъ маловажныхъ, но въ сущности очень важныхъ подробностей. Онъ въ этомъ превосходитъ даже Оленина, который первый открылъ и изслѣдовалъ эту столько важную для русской науки миніатюру. Но оба они были гораздо менѣе счастливы, когда объясняли и приводили, какъ что-то тоже вполнѣ русское, три фигуры изъ Зодіака, находящіяся также въ числѣ рисунковъ этой самой рукописи. „Стрѣлецъ", правда, одѣтъ въ рубашку или тунику съ подоткнутыми къ поясу концами подола, на манеръ очень многихъ византійскихъ изображеній, но есть въ этой фигурѣ и другія подробности, совершенно отличающіяся отъ всего византійскаго и русскаго. Первая — это лукъ, вторая — стрѣла. Форма лука у здѣшняго стрѣльца совершенно особенная (рисунокъ № 18): онъ представляетъ выгибъ по серединѣ, тамъ гдѣ лежитъ стрѣла и оттуда въ обѣ стороны, но далѣе, къ концамъ тетивы, идутъ двѣ совершенно горизонтальныя линіи, образующія рѣзкій изломъ при встрѣчѣ съ остальною среднею выгнутою линіею лука. Такіе луки мы встрѣчали очень часто на памятникахъ сассанидскихъ, особенно тамъ, гдѣ представлена охота [1]). Нашъ рисунокъ № 20 представляетъ особенно явственно такой же сассанидскій лукъ, въ рукахъ у Сассанидскаго царя на охотѣ, изображенный на серебряномъ блюдѣ, принадлежащемъ графу С. Г. Строганову и найденномъ въ раскопкахъ въ Перми [2]). Но вспомнимъ еще,—такой же формы луки находятся въ рукахъ тѣхъ варваровъ, которые изображены на серебряномъ турьемъ рогѣ профессора Самоквасова, полученномъ изъ Черной могилы близъ Чернигова. Форма лука служитъ новою помѣхою, какъ для стрѣлковъ турьяго рога, такъ и для „стрѣльца" въ Зодіакѣ „Святославова Сборника", чтобы признать эти личности славянскими. Стрѣла въ рукахъ у „стрѣльца" также имѣетъ форму совершенно своеобразную, а именно — у нея не одно остріе, а два (въ рисункѣ у г. Прохорова и въ изданіи „Святославова Сборника" Обществомъ любителей древней письменности эта подробность вовсе опущена). Но эту форму стрѣлы мы встрѣчаемъ на многихъ предметахъ и изображеніяхъ характера вовсе не русскаго и не славянскаго. Такъ мы встрѣчаемъ стрѣлу подобнаго рода: 1) въ раскопкахъ нѣкоторыхъ кавказскихъ мѣстностей, въ Осетіи и близъ Тифлиса (рисунокъ № 21 А. В.) [1]), 2) въ раскопкахъ Владимірской губерніи [2]), 3) у Тунгусовъ и нѣкоторыхъ другихъ сибирскихъ народовъ Тюрко-Монгольскаго племени (рисунокъ № 22) [3]), 4) въ числѣ изображеній, изсѣченныхъ разными сибирскими племенами на скалахъ по рѣкѣ Иртышу [4]), и наконецъ 5) на серебряной оправѣ турьяго рога профессора Самоквасова (рисунокъ № 8). По всей вѣроятности, мы видимъ тутъ стрѣлы звѣролововъ, назначенныя на то, чтобы попадать пушному звѣрю въ обхватъ горла, и тѣмъ не портить его шкурки. Если такое предположеніе справедливо, то и нашъ „стрѣлецъ" изъ „Святославова Сборника" есть не воинъ, а звѣроловъ—подробность любопытная. Во всякомъ случаѣ, и луки, и стрѣлы эти не заключаютъ ничего славянскаго. Многія подробности въ фигурѣ „водолея", изъ того же Зодіака, подкрѣпляютъ это положеніе новыми доводами. Эта фигура срисована въ атласѣ у Оленина [5]) 50 лѣтъ тому назадъ, въ 1832 году, когда всѣ рисунки въ „Святославовомъ Сборникѣ" были гораздо свѣжѣе и сохраннѣе, чѣмъ теперь; аккуратность же всѣхъ почти вообще снимковъ въ атласѣ Оленина ручается за полную достовѣрность и этого изображенія (рисунокъ № 19). Что же мы видимъ въ этой фигурѣ? Широкій окладъ головы, широкую форму лица, усы, свѣсившіеся внизъ, широкія скулы, отвислыя широкія губы [6]), а главное — сидячую позу, съ поджатыми

[1]) *Flandin* et *Coste*, Voyage en Perse, vol. I, planches 10, 12: Tak-i-Bostan, „Chasse aux sangliers".

[2]) Отчетъ Археологической коммиссіи за 1878 и 1879 годы, таблица № 7.

[1]) *Вырубовъ*, Предметы древности въ хранилищѣ Общества любителей кавказской археологіи. Тифлисъ, 1887 г., таблица IV, №№ 1 и 3.

[2]) *Графъ Уваровъ*, Меряне и ихъ бытъ. Москва, 1872 г., атласъ, табл. XXX, № 24. Сначала графъ Уваровъ считалъ эти наконечники стрѣлъ перьями отъ стрѣлъ, но впослѣдствіи оставилъ это предположеніе. Въ атласѣ *Погодина* (III, табл. 13) одинъ изъ такихъ наконечниковъ съ двумя остріями совершенно произвольно представленъ какъ нижнее перо стрѣлы.

[3]) *Klemm*, Werkzeuge und Waffen, Leipzig, 1854, рисунки на стр. 289.

[4]) *Спасскій*, О достопримѣчательнѣйшихъ памятникахъ сибирскихъ древностей (*Зап. Русск. Геогр. Общ.*, кн. XII), Табл. VII, №№ 1, 2, 3.

[5]) Атласъ при сочиненіи Оленина: „Опытъ объ одеждѣ... и проч. Словенъ", Таблица IV, рисунокъ Е.

[6]) Форма губъ у этой фигуры и прическа волосъ съ мыскомъ, вдающимся на лобъ, очень хорошо скопированы и переданы у г. Прохорова, въ его атласѣ, въ краскахъ; см. его рисунокъ къ страницѣ 66. „Святославовъ Сборникъ" мнѣ хорошо извѣстенъ по оригиналу.

[illegible] и „кёпе“ [illegible]. Рубашка съ оригинальнымъ [illegible] рукавами, [illegible] не заключается [illegible] и [illegible] [illegible] [illegible]

скому, въ Петербургѣ; 5) хорошія и болѣе или менѣе значительныя, находящіяся въ разныхъ мѣстахъ Россіи, собранія гг. Демидова, Ефремова, Голышева, князя Вяземскаго, Пыпина, Неустроева, Образцова, Тихонравова, Буслаева, Щапова, Хлудова, Забѣлина, Филимонова, Губерти, Зайцевскаго, Некрасова, князя Дундукова-Корсакова, Безсонова, Ваулина, Геннади, Семевскаго, Вольфа, Тевяшева. Какъ дополненіе ко всѣмъ этимъ собраніямъ, являлось собственное собраніе г. Ровинскаго, накоплявшееся въ продолженіе цѣлой четверти столѣтія, посредствомъ розысковъ и покупокъ, то цѣлыми собраніями, то отдѣльными листами.

Замѣтимъ при этомъ, что, по просьбамъ и настояніямъ г. Ровинскаго, нарочно для него отпечатаны оттиски со всѣхъ уцѣлѣвшихъ до настоящаго времени награвированныхъ досокъ, деревянныхъ и металическихъ, сохраняемыхъ въ публичныхъ и частныхъ собраніяхъ, какъ-то: въ Христіанскомъ музеѣ академіи художествъ, въ Московской синодальной типографіи, въ Кіевской духовной академіи, въ типографіи Кіево-Печерской лавры, въ казначейской палатѣ Соловецкаго монастыря, и т. д.

Совокупляя все это вмѣстѣ, я считаю себя въ правѣ сказать, что въ настоящее время наврядъ ли существуетъ въ нашемъ отечествѣ такая лубочная картинка, напечатанная до 1839 года (т.-е. до того времени, когда вся лубочная литература подверглась дѣйствію цензуры, и вслѣдствіе того окончательно утратила прежній національный, самобытный и историческій характеръ)—такая, повторяю, русская лубочная картинка, которая осталась бы неизвѣстна г. Ровинскому. Если исключенія и есть, то они могутъ быть только малочисленны: слишкомъ много было произведено розысковъ, сношеній для открытія всего таящагося даже въ самыхъ отдаленныхъ и незнаемыхъ углахъ Россіи (не говоря уже о большихъ центрахъ). Такимъ же образомъ, мало остается вѣроятности, чтобы еще много неизвѣстнаго до сихъ поръ матеріала могло быть открыто впослѣдствіи.

Общій итогъ отдѣльныхъ картинокъ, описанныхъ въ сочиненіи г. Ровинскаго, доходитъ до 4,700 листовъ; если же включить въ это число разныя изданія одной и той же картинки, то число это дойдетъ до 8,000 листовъ.

Подробному описанію этого матеріала посвящены первые три тома изданія г. Ровинскаго, занимающіе 1,740 страницъ, а если прибавить къ нимъ добрую половину IV-го тома, ту, которая содержитъ въ себѣ „Дополненія“, то выходитъ, что одно, такъ-сказать, „наружное“ описаніе русскихъ лубочныхъ картинокъ заняло далеко болѣе 2,000 страницъ крупнаго формата.

При описаніи картинокъ г. Ровинскимъ употреблены пріемы самые раціональные и вполнѣ удовлетворительные, а именно: скопированы заглавіе гравюры и текстъ (тамъ, гдѣ они существуютъ), обозначены размѣры картинки, ея мѣстонахожденіе, способъ и качество гравированія, разныя изданія картинки, и тутъ же вкратцѣ дано описаніе того, что на ней изображено.

Не удовольствовавшись одною этою, уже и такъ почтенною задачею описанія существующаго, г. Ровинскій задумалъ представить, подъ видомъ громаднѣйшаго атласа, выборку изъ всего наиважнѣйшаго, наизначительнѣйшаго и наилучшаго, что онъ только видѣлъ и изучилъ на своемъ вѣку по части русскихъ лубочныхъ картинокъ. Такое предпріятіе требовало, кромѣ знанія и труда, также и значительныхъ затратъ. Но г. Ровинскій не остановился передъ ними, и создалъ такое иконографическое изданіе, какого у насъ еще никогда не появлялось. Атласъ г. Ровинскаго представляетъ богатѣйшій матеріалъ какъ для исторіи нашей гравюры на деревѣ, такъ и для исторіи древне-русской культуры. Авторъ былъ совершенно правъ, когда говорилъ въ предисловіи къ атласу: „Въ атласѣ скопировано все, что могло представлять интересъ для русскаго человѣка, въ какомъ бы то ни было отношеніи“. Дѣйствительно, здѣсь появляются, и должно замѣтить, въ первый разъ, спустя лѣтъ полтораста послѣ перваго напечатанія ихъ, богатыри нашихъ легендъ и сказокъ, въ большихъ размѣрахъ, можно сказать въ видѣ настоящихъ картинъ (Илья Муромецъ, Алёша Поповичъ, Буслай Буслаевичъ, Соловей Разбойникъ, царь Салтанъ Салтановичъ и т. д.). Далѣе мы встрѣчаемъ необыкновенно богатый и важный по культурному интересу отдѣлъ картинокъ сатирическихъ: здѣсь наиважнѣйшую роль играютъ листы раскольничьи на сюжеты историческіе, каковы, напримѣръ: „Драка Бабы-Яги съ крокодиломъ“, „Мыши кота погребаютъ“—объ доказанныя сатиры на Петра Великаго и Екатерину I; также такія юмористическія изображенія, какъ „Повѣсть о Ершѣ Ершовичѣ“, „Шемякинъ судъ“, смѣхотворная „просьба Калязинскихъ монаховъ“, „Нѣмка верхомъ на старикѣ“, „судъ мужика съ дворяниномъ“ и т. д. Въ связи съ этимъ отдѣломъ находятся смѣхотворныя изображенія изъ войнъ прошлаго столѣтія съ пруссаками и турками, почти полное собраніе каррикатуръ на Наполеона I и французовъ, каррикатуръ, игравшихъ такую громадную роль во время народной войны 1812 года, а также юмористическіе листы на разныя другія историческія событія; множество картинокъ, имѣющихъ интересъ историческій или бытовой, каковы, напримѣръ: „Казнь убійцъ Жуковыхъ“, „Прививаніе оспы“, „Масляница“, „Кулачные бойцы“, „Пляска“, „Пирушка“, изображенія старинныхъ нашихъ кабаковъ и трактировъ, бань, перечисленія нарядовъ и скарба молодыхъ, поѣзды на саняхъ и колесахъ, цѣлая „лицевая комедія“ съ изображеніемъ древняго русскаго театра и публики XVII вѣка, разнообразныя гаданья и календари. Портреты историческихъ лицъ, карты и виды, легенды и сказки занимаютъ также значительное мѣсто въ атласѣ. Но наибольшее мѣсто отведено въ немъ, по всей справедливости, изображеніямъ религіознымъ, игравшимъ всегда такую крупную роль въ жизни русскаго народа: этотъ отдѣлъ такъ богатъ и такъ разнообразенъ, что одно даже перечисленіе частныхъ подраздѣленій заняло бы здѣсь обширное мѣсто.

Составленный изъ такихъ элементовъ атласъ заключаетъ въ себѣ болѣе 500 картинокъ, воспроизве-

денныхъ различными способами: наиболѣе грубыя между ними воспроизведены простою литографіей; тѣ же, которыя представляли болѣе художественнаго достоинства, выполнены посредствомъ фотолитографіи, или даже и фотогравюры. Раскраска произведена отъ руки, на манеръ иконнаго способа.

Бумага для атласа, подражающая старинной бумагѣ, отлита спеціально въ мастерскихъ Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ, которою выполнены также и вообще всѣ работы по изготовленію атласа.

Но, не смотря на всю значительность издержекъ, естественнымъ образомъ связанныхъ съ изданіемъ нѣсколькихъ сотенъ картинокъ въ величину оригинала (размѣры котораго доходили иногда до 2½ аршинъ, какъ напримѣръ, въ „Мамаевомъ побоищѣ"), г. Ровинскій имѣлъ въ виду только одно—чтобъ атласъ стоилъ какъ можно менѣе: „Цѣна его", говоритъ онъ въ предисловіи, — „разсчтена по числу листовъ бумаги, употребленныхъ на изданіе, считая за каждую листовую не раскрашенную картинку по 10 коп., за картинку двухлистовую 20 коп., за полуторную 15 коп. и т. д. Такимъ образомъ сказка, изданная въ большинствѣ случаевъ въ полуторномъ размѣрѣ, обойдутся покупателю въ 15 коп. каждая, Брюсовъ календарь, всѣ 6 листовъ, онъ получитъ за 1 руб. 50 коп., азбуку 1812 года — за 45 коп., книжечку о Будномъ сынѣ, въ 64 листка, за 80 коп.; раскрашенные листы оцѣнены вдвое". Въ общемъ, изданный г. Ровинскимъ атласъ представляетъ такую, сравнительно говоря, крайнюю дешевизну, которую не можетъ не оцѣнить каждый, кто знаетъ, во что обходится у насъ изданіе дѣйствительно точныхъ и вѣрныхъ гравюръ.

[illegible]

той или другой русской лубочной картинки; наконецъ, добылъ себѣ, цѣною долгихъ поисковъ, не малое количество старинныхъ старопечатныхъ нѣмецкихъ, голландскихъ и иныхъ лубочныхъ картинокъ, въ книгахъ и отдѣльными листами — все съ цѣлью найдти первообразы иныхъ русскихъ лубочныхъ картинокъ, тѣхъ, которыя были не отечественнаго нашего происхожденія. Неужели весь этотъ огромный систематическій трудъ розысканія и изслѣдованія можетъ быть названъ механическою „компиляціей"?

Нѣтъ, значеніе труда г. Ровинскаго совершенно иное, и полное достоинство его можетъ быть раскрыто только подробнымъ изученіемъ, которому я и посвящаю слѣдующіе далѣе параграфы.

Въ заключеніе, замѣчу еще, что превосходный и обширный „Алфавитный указатель именъ и предметовъ", приложенный къ изданію и занимающій 200 страницъ, много прибавляетъ къ достоинству, значенію и полезности сочиненія.

Въ своемъ сочиненіи, г. Ровинскій расположилъ всѣ извѣстныя въ настоящую минуту русскія лубочныя картинки въ порядкѣ ихъ сюжетовъ. При этомъ разнообразные наши стили, школы, производства и направленія смѣшаны, такъ что, напримѣръ школы Московская, Кіевская, Петербургская и иныя возвращаются много разъ; гравюры на мѣди и на деревѣ, сюжеты оригинально-русскіе — и сюжеты, заимствованные изъ Европы, мотивы вполнѣ національные — и мотивы, скопированные отъ другихъ или же передѣланные съ чужихъ образцовъ на русскій ладъ,— все это идетъ рядомъ и вмѣстѣ, часто смѣняя одно другое, и авторъ представляетъ каждый отдѣльный [illegible]

Въ настоящемъ разборѣ, вслѣдствіе вышеприведенныхъ соображеній, я не послѣдую за г. Ровинскимъ въ томъ порядкѣ въ какомъ изложено его сочиненіе, а попробую представить свой опытъ систематизаціи и группировки. Это будетъ служить не только для характеристики и оцѣнки нѣкоторой части даннаго матеріала, но также для оцѣнки и характеристики важнѣйшихъ частей труда г. Ровинскаго.

Главныхъ центровъ, производившихъ въ нашемъ отечествѣ народныя лубочныя картинки, было три—Москва, Кіевъ и Петербургъ. Безъ сомнѣнія, это не были единственные пункты производства; кромѣ этихъ городовъ народныя наши картинки производились также въ Новгородѣ, Владимірѣ, Черниговѣ, Соловецкомъ монастырѣ, наконецъ, въ Почаевѣ, и т. д., но количество ихъ было, сколько до сихъ поръ приведено въ извѣстность, незначительно, и притомъ трактованные въ этихъ мѣстностяхъ сюжеты не представляютъ ни особенной важности, ни характерности, ни интереса. Все самое значительное и исторически-замѣчательное, національно-характерное и этнографически-значительное, а наконецъ, даже и наиболѣе развитое по художественной техникѣ, вышло изъ рукъ народныхъ рисовальщиковъ и граверовъ московскихъ, кіевскихъ и петербургскихъ. Поэтому я и обращусь теперь исключительно къ этимъ тремъ школамъ. Надо надѣяться, что труды другихъ изслѣдователей пополнятъ впослѣдствіи доступные въ настоящее время разультаты свѣдѣніями и характеристиками школъ второстепенныхъ, каковы Новгородская, Владимірская, Черниговская и иныя.

I.

МОСКОВСКАЯ ШКОЛА.

Московская школа народныхъ лубочныхъ картинокъ не есть старѣйшая наша школа. По времени, ей предшествовала Кіевская школа на цѣлыхъ три-четверти столѣтія, но она есть самая значительная наша школа по характеру, самобытности и своеобразности своихъ задачъ и выполненія.

Ни въ какихъ другихъ лубочныхъ русскихъ картинкахъ не выразились съ такою характеристичностью и своеобразіемъ разныя стороны русскаго національнаго духа, какъ въ московскихъ. Между произведеніями этой школы есть картинки самаго разнообразнаго содержанія—религіознаго, историческаго, сатирическаго, балагурнаго, наставительнаго, учебнаго, сказочнаго, фантастическаго и т. д. Иныя изъ нихъ, и даже въ довольно значительномъ количествѣ, представляютъ копію или передѣлку съ иностранныхъ образцовъ; но тутъ же рядомъ является цѣлая масса картинокъ истинно оригинальныхъ, вполнѣ самобытныхъ, созданныхъ непосредственнымъ творчествомъ самаго Русскаго народа, ни откуда не заимствованныхъ. И вотъ оказывается, что именно эти послѣднія картинки имѣли наибольшее распространеніе среди народа, получили наибольшую знаменитость, и что ихъ характерныя названія—въ устахъ у всѣхъ, отъ одного конца государства и до другаго, съ сѣвера и до юга, съ запада до востока. Это—картинки съ политическимъ содержаніемъ, относящіяся къ тѣмъ особенно важнымъ событіямъ и личностямъ, которыхъ крупное, неизбѣжное сліяніе сильно отразилось на жизни Русскаго народа. Можно смѣло сказать, что эти вполнѣ народныя картинки были несравненно болѣе распространены въ народѣ и пользовались у него бо́льшою знаменитостью, чѣмъ картинки религіознаго содержанія. Безъ сомнѣнія, изображенія Спасителя, Богоматери, апостоловъ, святыхъ, явленій и чудесъ, монастырей и церквей удовлетворяли постоянно самымъ кореннымъ потребностямъ Русскаго человѣка, всегда въ высшей степени религіознаго; но, по самой натурѣ своей обязанныя быть традиціонными и строго сохраняющими стародавній типъ и образецъ, онѣ не могли заключать никакой самостоятельности и смѣлой оригинальности, новаго почина. Тѣ, напротивъ, отличались именно смѣлостью оригинальнаго почина, новостью формъ, своеобразіемъ этнографическихъ и другихъ народныхъ подробностей.

Мнѣ кажется, нельзя не относиться съ наибольшимъ уваженіемъ къ этому отдѣлу лубочныхъ картинокъ и не дать имъ преимущества предъ всѣми другими. Тутъ выразились съ полною ясностью мысль и чувство Русскаго народа.

Что думалъ нашъ народъ о старыхъ своихъ князьяхъ и царяхъ, правителяхъ, начальникахъ и судьяхъ, вообще о заправителяхъ его судьбы, того въ лубочныхъ картинкахъ не сохранилось. Одно время полагали-было у насъ, что знаменитая картинка „Мыши кота погребаютъ“, относилась къ Ивану Грозному и представляла протестъ сдавленнаго желѣзнымъ кулакомъ народа. Но это оказалось ни на чемъ не основаннымъ предположеніемъ, а картинка—созданіемъ болѣе чѣмъ на сто лѣтъ позднѣйшимъ. Не уцѣлѣло, да повидимому, никогда и не бывало, никакихъ изображеній, отъ руки народа, событій изъ временъ Ивана IV, его безпредѣльныхъ насилій, тиранства, безумной злобы, сыноубійства, прелюбодѣяній, опричины, народнаго ужаса и унынія. Еще и гравюра была мало распространена въ народѣ (ее знали только въ Евангеліяхъ и Апостолахъ, да и рисовальщиковъ покуда не было). Про времена Самозванца, народной смуты, междуцарствія и польскаго нашествія также ничего не извѣстно по лубочнымъ картинкамъ. Правда, въ былинахъ и сказкахъ о Добрынѣ встрѣчаются личности злой кудесницы и еретички Маринки и ея любовника Зиѣя Горынича, которыя объясняются иными изслѣдователями какъ личности Марины Мнишекъ и Самозванца, но изъ былинъ и сказокъ эти фигуры въ лубочныя картинки не перешли. Время первыхъ трехъ царей дома Романовыхъ—Михаила Ѳедоровича, Алексѣя Михайловича и Ѳедора Алексѣевича точно также ничего не представляетъ въ ряду лубочныхъ картинокъ. Можно сказать съ полною увѣренностью, что, по всѣмъ признакамъ, картинокъ съ историческимъ и политическимъ содержаніемъ изъ этого времени не только не сохранилось, но и вовсе не было.

За то въ эпоху Петра Великаго ихъ появляется цѣлая масса. Въ эту пору народъ былъ затронутъ въ самыхъ коренныхъ своихъ симпатіяхъ и привычкахъ, весь складъ его жизни былъ насильственно потрясенъ до корней, начиная отъ самыхъ важныхъ національныхъ основъ и кончая мелкими подробностями внѣшности. Не имѣя силы для сопротивленія, естественнымъ образомъ гнулся и покорялся, но все-таки роптalъ и жаловался, и выражалъ свое неудовольствіе въ той формѣ, которая почти одна ему еще и оставалась для этого доступною—въ формѣ юмора и художественнаго иносказанія. Громадное историческое значеніе геніальнаго преобразователя Россіи оставалось неизвѣстно темной массѣ народной, но она слишкомъ ярко чувствовала раны, безжалостно, а иногда совершенно безцѣльно ей наносимыя, и—стонала какъ умѣла.

Однимъ изъ важнѣйшихъ народныхъ созданій этого рода является знаменитая лубочная картинка „Мыши кота погребаютъ“. Г. Ровинскому принадлежитъ та честь, что именно эту капитальную въ исторіи русскаго народнаго развитія лубочную картинку онъ изслѣдовалъ и опредѣлилъ съ наибольшею подробностью, всесторонностью и точностью. Во всѣхъ пяти томахъ текста его ничего нѣтъ важнѣе, замѣчательнѣе и солиднѣе этого его изслѣдованія.

Уже и раньше г. Ровинскаго нѣкоторые изъ числа русскихъ археологовъ приходили къ той мысли, что картинка „Мыши кота погребаютъ“ есть сатира, какъ народная сатира на Петра I, и, въ числѣ прочихъ, я также довольно подробно разсматривалъ этотъ вопросъ 24 года тому назадъ, когда, по поручению Академіи Наукъ, писалъ разборъ сочиненія г. Ровинскаго „Обозрѣніе русскихъ гравированныхъ на металлѣ и на деревѣ съ 1564 по 1725 годъ“. Отчетъ о второмъ присужденіи наградъ графа Уварова, за 1858 годъ. Для всѣхъ послѣдующихъ лѣтъ указаніемъ служитъ говоръ картины, которой [illegible] удавшееся ея имени [illegible] „картинку эту сочинили [illegible] на Петра I“.

[illegible] указаній, [illegible] уже [illegible] [illegible] [illegible]

чался въ „четвергъ“, съ 5-го на 6-е января (=шестопятое число), что во время похоронъ тѣло Петра I везли въ саняхъ, запряженныхъ восемью лошадьми (= сани на 8 мышахъ лубочной картинки), и притомъ „съ музыкой“, какъ на лубочной картинкѣ). 8) Наконецъ, въ числѣ подробностей, ярко доказывающихъ, въ лубочной картинкѣ, намѣреніе изобразить тутъ Петра I, г. Ровинскій (согласно розысканіямъ прежнихъ изслѣдователей, и именно моимъ) указываетъ на изображеніе въ картинкѣ „мышки, тянущей табачишка“: раскольникамъ было очень противно дозволеніе, данное Петромъ I, указами 1698 и 1723 годовъ, иностранцамъ ввозить табакъ и трубки въ Россію. Въ добавокъ къ прочимъ подробностямъ о табакѣ, высказаннымъ въ этомъ мѣстѣ г. Ровинскимъ, скажу съ своей стороны, что въ лубочной картинкѣ Императорской Публичной библіотеки, изъ собранія Погодина, мыши, идущія хоронить Петра I, тянущія его дровни или несущія поминки по немъ, всѣ представлены чернаго цвѣта, но мышь, тянущая табачишка, одна представлена бѣлою, точно также какъ бѣлымъ представленъ и самъ котъ, котораго хоронятъ: значитъ, эта мышь совсѣмъ другая, чѣмъ всѣ прочія, и по цвѣту (=характеру, натурѣ) она состоитъ въ согласіи и единствѣ съ тѣмъ котомъ, котораго хоронятъ, и который любилъ и дозволялъ такое омерзительное дѣло, какъ куреніе табака. Притомъ же она насѣла на спину черной мыши. Къ этимъ восьми главнымъ пунктамъ доказательствъ своихъ г. Ровинскій прибавляетъ еще нѣсколько другихъ, меньшей важности. Но всѣ они вмѣстѣ, въ общей своей сложности, не оставляютъ никакой возможности сомнѣваться въ томъ, что настоящая картинка—политическая каррикатура на Петра Великаго.

Другая, подобная же знаменитая лубочная картинка изслѣдована г. Ровинскимъ совершенно самостоятельно. Это „Яга-Баба, дерущаяся съ крокодиломъ“. Про „Мыши кота погребаютъ“ писали, раньше г. Ровинскаго, и другіе наши изслѣдователи, и приходили къ убѣжденію, что въ этой картинкѣ подъ видомъ кота разумѣется никто другой, какъ Петръ I. Про „Бабу-Ягу съ крокодиломъ“ тоже писали у насъ раньше г. Ровинскаго, но только со стороны технической и художественной, и никто еще, до сихъ поръ, не пробовалъ доказывать, что и эта картинка имѣетъ значеніе историческое, и, подобно предыдущей, есть сатира на Петра I. Но и на этотъ разъ г. Ровинскій имѣлъ, со своими доказательствами, полный успѣхъ. Его доводы заключаютъ силу неоспоримую. Картинка „Баба-Яга съ крокодиломъ“, по происхожденію своему, принадлежитъ болѣе раннему времени, чѣмъ „Мыши кота погребаютъ“: послѣдняя картинка сочинена никакъ не ранѣе смерти Петра I (потому что указываетъ даже на день и число погребенія и на разныя характерныя подробности этого погребенія, дѣйствительно совершившіяся въ 1725 году), а „Баба-Яга“ явно сочинена еще въ то время, когда Петръ I былъ живъ; но тѣмъ не менѣе, картинка болѣе поздняя имѣетъ несравненно большее значеніе, чѣмъ картинка, предшествовавшая ей по времени. Картинка „Мыши кота погребаютъ“ есть цѣлый „обвинительный актъ“ противъ Петра I, полное перечисленіе всего, чѣмъ были недовольны и возмущены съ его стороны Русскіе люди конца XVII и начала XVIII вѣка—это обвинительный актъ его дѣяній государственныхъ и историческихъ. Задача „Бабы-Яги съ крокодиломъ“ гораздо у́же. Здѣсь заключается только „обвинительный актъ“ противъ его частной жизни. Картинка представляетъ сатирическій дуэтъ, гдѣ Петръ I является съ глазу на глазъ со своею второю супругою, Екатериною Алексѣевною. Онъ—крокодилъ (любимое названіе Петра I у раскольниковъ), она—злая чухонская колдунья. Г. Ровинскій находитъ даже, что въ одномъ изъ переводовъ этой картинки (№ 38 въ его Атласѣ) Баба-Яга напоминаетъ нѣсколько портретъ Екатерины I въ обезображенномъ типѣ Моора, въ гравюрѣ Ивана Зубова, — и я охотно примыкаю къ этому мнѣнію, находя его вполнѣ справедливымъ. Для громадной массы Русскихъ начала XVIII вѣка казалось невыносимымъ, чтобы женою царя явилась, на мѣсто коренной Русской, какою была Евдокія Ѳедоровна Лопухина, первая супруга Петра, какая-то Шведка, или какъ простой народъ называлъ ее тогда — Чухонка. Она казалась чѣмъ-то „нечистымъ“, какимъ-то нехристемъ, чаровницей, колдуньей, околдовавшей Петра, и вотъ грубые мужики русскіе представляютъ ее въ чухонскомъ нарядѣ, въ мѣховой шапкѣ, въ платьѣ, отороченномъ мѣхомъ и вышивками колдуньей на свиньѣ (= олицетвореніи злаго духа и всяческаго злаго начала). Она, со злобой высунувъ языкъ и вытаращивъ глаза, ведетъ аттаку на „крокодила“, потрясая въ воздухѣ пестомъ и держа на готовѣ, за поясомъ, гребень для пряжи [1]) и топоръ. Онъ, хотя тоже сердитый и злой, тоже съ выпученными глазами, но ничего самъ противъ нея не предпринимаетъ, да и притомъ онъ безоруженъ, онъ только защищается противъ ея аттаки. Она быстро несется на него, сидя верхомъ на своей свиньѣ; онъ же сидитъ смирно на корточкахъ и только выдвинулъ свои переднія лапы ей на встрѣчу. Она является здѣсь, по народному понятію, началомъ активнымъ, онъ — пассивнымъ. Она затѣваетъ баталію, онъ только продолжаетъ ее. И изъ-за чего все дѣло пошло? Изъ-за „склянницы съ виномъ“, „стоящей подъ кустомъ“, изъ которой каждому изъ нихъ охота была великая напиться: злой намекъ народа на извѣстную приверженность Петра Великаго и его супруги къ крѣпкимъ напиткамъ. А чтобы никто изъ зрителей не могъ сомнѣваться въ томъ, что рѣчь идетъ не о какомъ-то неизвѣстномъ,

[1]) Г. Ровинскій называетъ этотъ гребень—граблями (т. I, стр. 133), но это несправедливо: въ этомъ легко убѣдится всякій, собственными глазами видавшій крестьянскій (все равно русскій или чухонскій) гребень для пряжи. Но полнымъ подтвержденіемъ тому, что тутъ на лицо гребень, а не грабли, служитъ еще лубочная картинка въ атласѣ г. Ровинскаго № 149, на которой представлена „баба, прядущая нитки“: здѣсь изображена баба въ сарафанѣ и кичкѣ, прядущая на прялкѣ, надъ которою находится точно такой гребень, какъ за поясомъ у Бабы-Яги.

какомъ-то безразличномъ Иксѣ, а именно о Петрѣ, крокодилъ картинки посаженъ у воды, и тутъ въ уголку представленъ кораблик съ парусами и мачтами—любимая утѣха и цѣль стремленій Петра I.

Еще въ другой народной картинкѣ, того же направленія и той же эпохи, Баба-Яга нарисована уже въ ладахъ со своимъ мужемъ (№ 39). Они пляшутъ вмѣстѣ. Онъ является уже не „крокодиломъ", а просто „мужикомъ, плѣшивымъ старикомъ", она — все по прежнему Баба-Яга, злая и противная. Наконецъ, еще въ иныхъ картинкахъ изображено преобладаніе Екатерины надъ Петромъ — преобладаніе, только мерещившееся нашему народу, а на дѣлѣ вовсе не существовавшее: Петръ I заключалъ въ натурѣ своей такой могучій, самостоятельный и самобытный характеръ, что, конечно, не слабой и безцвѣтной, въ интеллектуальномъ отношеніи, Екатеринѣ было къ чему-нибудь направлять его. Это преобладаніе изображено на этотъ разъ посредствомъ старинной общераспространенной сказки о томъ, какъ молодая женщина осѣдлала старика и ѣдетъ на немъ верхомъ, а онъ покорно бредетъ на четвереньках (№ 220). На нашей картинкѣ осѣдланному пришлось такъ тяжко, что онъ даже опирается, спереди на клюку, а сзади роняетъ калъ. На этотъ разъ Баба-Яга представлена уже не въ волшебномъ и національномъ костюмѣ, а въ костюмѣ новомъ, современномъ, европейскомъ, въ манжетахъ и шемизеткѣ, и только на головѣ надѣтъ какой-то фантастическій токъ [1]).

Открытіе истиннаго значенія всѣхъ этихъ народныхъ картинокъ принадлежитъ вполнѣ г. Ровинскому. Правда, ему руководною нитью служило, до нѣкоторой степени, преданіе, даже и до сихъ поръ уцѣлѣвшее у раскольниковъ и приписывающее нѣкоторыя изъ этихъ картинокъ именно смыслъ карикатуръ на Петра I и Екатерину; но это было только указаніе темное, еще не подкрѣпленное никакими частными, подробными доводами: г. Ровинскій отыскалъ и вывелъ на свѣтъ эти доводы, представилъ доказательство въ полномъ ихъ вооруженіи. Радуясь этому и вполнѣ соглашаясь съ доводами этими, я считаю полезнымъ подкрѣпить ихъ еще нѣкоторыми указаніями. Оставляя въ сторонѣ, на минуту, самыя изображенія, подробности костюмныя, этнографическія и историческія, я нахожу даже въ самыхъ текстахъ, сопровождающихъ эти картинки, одни и тѣ же выраженія, одинъ и тотъ же складъ и обороты рѣчи, которые не встрѣчаются болѣе ни въ какихъ другихъ народныхъ нашихъ картинкахъ, и связываютъ эти, относящіяся до Петра I, изображенія въ одну группу, въ одно нераздѣльное цѣлое, котораго отдѣльные члены, народные листы, исходили изъ одной и той же мастерской, изъ однѣхъ и тѣхъ же рукъ, изъ однѣхъ и тѣхъ же головъ и настроенія. Въ картинкѣ „Мыши кота погребаютъ" говорится: „Чюрилка сарначъ въ сопѣль (свирѣлку) играетъ, а ладу не знаетъ"; въ „Бабѣ-Ягѣ, пляшущей съ мужикомъ": „... скачутъ, пляшутъ, въ волынку играютъ, а ладу не знаютъ". Въ „Бабѣ-Ягѣ съ крокодиломъ": „Да у нихъ же подъ кустомъ—скляница съ виномъ"; въ „Мыши кота погребаютъ" — „А заступъ въ торокахъ — Да скляница вина въ рукахъ"; въ „Нѣмкѣ верхомъ на старикѣ": „Посулила ему скляницу вина", „Да курганъ (=куганъ) пива", и т. д. И тутъ, и тамъ складъ, размѣръ стиха, выраженія — совершенно тожественны. О тожественности техническаго способа гравюры будетъ говорено ниже.

Замѣчу еще, что, по моему глубокому убѣжденію, нельзя считать единственными сатирами на Петра I только тѣ наши народныя картинки, которыхъ истинное содержаніе и смыслъ такъ блистательно доказаны теперь г. Ровинскимъ. Я твердо увѣренъ, что дальнѣйшія изслѣдованія нашихъ знатоковъ непремѣнно пріурочатъ къ этой же категоріи еще множество другихъ народныхъ картинокъ. Въ настоящее время, не входя въ слишкомъ обширныя подробности, укажу на два примѣра.

Коль скоро несомнѣнно то, что къ личности Петра I и Екатерины I относится картинка: „Нѣмка верхомъ на старикѣ" (№ 220), то нѣтъ, мнѣ кажется, никакого резона не относить точно также къ тому самому разряду сатиръ на Петра I и Екатерину картинки: „Старый Нѣмецъ на колѣняхъ у молодой Нѣмки", „Молодая нѣмка кормитъ стараго Нѣмца соской" (№№ 217, 218, 219 у г. Ровинскаго). Содержаніе, направленіе, общій складъ, частныя подробности, рисунокъ, гравюра, выраженія текста — вездѣ совершенно родственны. А если главное дѣйствующее лицо названо „Нѣмцомъ", и костюмы у всѣхъ на картинкахъ нѣмецкіе, то это не должно вводить насъ въ заблужденіе: это не болѣе, какъ нехитрый литературный пріемъ для отвода глазъ. Притомъ же эти костюмы, какъ и вообще всѣ подробности рисунка, совершенно тожественны съ таковыми же, несомнѣнно русскаго происхожденія Петровской эпохи, каковы: „Блинщица" (№ 120), „Угощеніе яблоками" (№ 125) и другія. Въ числѣ сходныхъ подробностей замѣтимъ двѣ особенно важныя: на картинкахъ №№ 218 и 219 старикъ испускаетъ изъ себя калъ, точно также какъ на картинкѣ 220 (при чемъ ему помогаетъ лѣкарь-Нѣмецъ), а на картинкѣ № 220 старикъ представленъ съ длинною бородой, точь-въ-точь какъ „крокодилъ" на картинкѣ „Баба-Яга ѣдетъ съ крокодиломъ драться" (№№ 37 и 38), конечно, для отвода глазъ и мысли зрителя отъ Петра I, такъ какъ тотъ ненавидѣлъ и преслѣдовалъ бороды.

Другой примѣръ. Основываясь на устныхъ раскольничьихъ преданіяхъ, г. Ровинскій признаетъ, что въ народной картинкѣ Олсуфьевскаго собранія „Христосъ побѣждаетъ Антихриста" (№ 1016) Антихристъ, упавшій съ коня и пораженный молніеноснымъ мечомъ, исходящимъ изъ рукъ Христа, сидящаго на облакахъ, изображенъ съ лицомъ Петра I. Но если это драгоцѣнное указаніе вполнѣ справедливо (въ чемъ я ничуть не сомнѣваюсь), то точно также

[1]) Г. Ровинскій не правъ, называя костюмъ Нѣмки то „турецкимъ", то „чухонскимъ" (т. I, стр. 450; т. V, стр. 40). Тутъ ни турецкаго, ни чухонскаго ничего нѣтъ, все—европейское, за исключеніемъ одного тока или берета, котораго характеръ фантастическій.

необходимо признать относящеюся къ личности Петра I еще одну народную картинку, всегда бывшую у насъ въ народѣ очень знаменитою. Это—„Быкъ не захотѣлъ быкомъ быть“ (Атласъ г. Ровинскаго, № 176). Г. Ровинскій говоритъ: „Первоначальные мотивы этой картинки можно подыскать во многихъ западныхъ произведеніяхъ: въ средневѣковыхъ миніатюрахъ есть изображенія мужчины, посаженнаго за прялку; у Ганса Сакса зайцы жарятъ охотника на вертелѣ (Scheible, Das Schaltjahr, I, 409); въ нашемъ Эрмитажѣ есть картина знаменитаго Поттера, на которой представленъ судъ звѣрей надъ охотникомъ. Но полнѣе всего мотивы Свѣта на изворотъ представлены на заглавномъ листѣ англійскаго лубочнаго изданія: Mad fashions, odd fashions... by John Taylor, London, 1642 (Old book collectors, by Ch. Hindley, London, 1873, vol. III)“. По моему мнѣнію, нѣтъ не только близкаго, но даже и далекаго сходства въ личностяхъ, предметахъ и подробностяхъ, изображенныхъ на каждой изъ этихъ народныхъ картинокъ. Въ одномъ случаѣ на сценѣ мужчина за прялкой, въ другомъ—зайцы, жарящіе охотника, въ третьемъ—охотникъ, судимый звѣрями, въ четвертомъ—человѣкъ, насучившій себѣ на руки сапоги со шпорами вмѣсто перчатокъ, церковь внизъ крышей, свѣча внизъ огнемъ, лошадь, запахнувшаяся на упавшаго изъ телеги сѣдока, собака, бѣгущая отъ зайца, кошка отъ мыши, рыба, плавающая въ воздухѣ, и т. д. Вездѣ тутъ изображенъ только „свѣтъ на изворотъ“, представлена смѣхотворная идея, забавная „небылица въ лицахъ“, балагурство, очень нерѣдко приходившее на умъ людямъ разныхъ странъ и разныхъ эпохъ, всякій разъ на свой особый ладъ. Подобныя же смѣхотворныя изображенія есть, конечно, и на нашей картинкѣ, напримѣръ: „овца, искусная мастерица, велитъ всѣмъ пастухамъ остричься“; „мужикъ, нарядясь, въ стулѣ сидитъ, хочетъ стрячихъ, судей и подъячихъ судить“; „попугай мужика въ клѣтку посадилъ, чтобы онъ говорилъ“ и т. д. Я готовъ даже согласиться, что всѣ онѣ, или по крайней мѣрѣ многія, суть ни что иное, какъ копіи съ иностранныхъ оригиналовъ, потому что не только въ костюмахъ дѣйствующихъ лицъ, но и во многихъ другихъ подробностяхъ, указываютъ на условія быта вовсе не русскаго: такъ, напримѣръ, много разъ представленъ оселъ, какъ принадлежность крестьянскаго быта („оселъ мужика погоняетъ“, „бабы осла забавляли“, „оселъ мужика брилъ“... и т. д.); но замѣчу, что всѣ эти изображенія являются въ нашей картинкѣ изображеніями второстепенными, маленькими сюжетиками, составляющими рамку вокругъ главнаго, центральнаго сюжета. А этотъ главный, центральный сюжетъ—уже вовсе не смѣхотворный и не балагурный, не забава и не шутка, а сюжетъ страшный и трагическій. Такъ: быкъ изъ вирной говоритъ здѣсь: „Быкъ не захотѣлъ быть быкомъ, да и сѣлалася мясникомъ. Когда мясникъ сталъ бить въ лобъ, то не стерпя его удару, ткнулъ рогами въ бокъ, а мясникъ съ ногъ долой свалился. И быкъ бываетъ у него теперь потрошитъ, отрубивши ему руки, повѣсилъ его вверхъ ногами, и сталъ таскать кишки съ потрохами“. Здѣсь восемь стиховъ, и они рисуютъ цѣлую сцену; остальныя 13 маленькихъ картинокъ снабжены каждая всего только двумя стихами, содержаніе которыхъ всякій разъ очень кратко и разсказываетъ всего только одинъ моментъ, а не нѣсколько послѣдовательныхъ, какъ въ главной картинкѣ. Но кромѣ этихъ существенныхъ отличій, мы въ этой послѣдней встрѣчаемъ еще нѣсколько другихъ. Во-первыхъ, топоръ, которымъ завладѣлъ быкъ, имѣетъ форму топора русскаго (другое топорище, короткое, и совершенно иначе насаженное, въ сравненіи съ иностранными). Во-вторыхъ, на быкѣ фартукъ и малые ножи, привѣшенные сбоку у пояса, точь-въ-точь какъ у настоящихъ русскихъ мясниковъ даже и до сихъ поръ. Втретьихъ, лицо и голова повѣшеннаго ногами вверхъ мясника представляетъ замѣчательное сходство съ лицомъ и головою Антихриста, изображеннаго въ одной любопытной лубочной картинкѣ раскольническаго происхожденія. Описывая картинку изъ Олсуфьевскаго собранія „Христосъ побѣждаетъ Антихриста“, г. Ровинскій говоритъ, что здѣсь раскольники нарисовали Антихриста въ образѣ Петра I. Но если это справедливо, съ чѣмъ я вполнѣ согласенъ, то не могу не замѣтить, что голова мясника, повѣшеннаго вверхъ ногами, являющагося поэтому лбомъ внизъ и подбородкомъ вверхъ, съ волосами, растрепавшимися внизъ и повисшими въ пространствѣ (картинка № 176 въ Атласѣ г. Ровинскаго, наш рисунокъ № 1) представляетъ, по моему мнѣнію, разительное сходство съ головою Антихриста (—Петра I), представленнаго упавшимъ съ коня: Антихристъ изображенъ (картинка № 1016 въ Атласѣ г. Ровинскаго) головою внизъ, ногами вверхъ, поза и поворотъ головы (нашъ рисунокъ № 2) точь-въ-точь—тѣ самыя, что и въ картинкѣ „Быкъ не захотѣлъ быть быкомъ“ (нашъ рисунокъ № 1), и, что гораздо важнѣе, не только форма разметавшихся, повисшихъ внизъ волосъ, но и форма лица представляетъ близкое сходство. Для сравненія представляю здѣсь снимки съ обѣихъ головъ.

Замѣтимъ при этомъ, что обѣ картинки: „Христосъ побѣждаетъ Антихриста“ и „Быкъ не захотѣлъ быть быкомъ“—гравированы на мѣди и, по всей вѣроятности, не что иное, какъ позднее воспроизведеніе оригиналовъ болѣе старыхъ, гравированныхъ первоначально на деревѣ и представлявшихся прежде въ болѣе простыхъ и несравненно менѣе сложныхъ формахъ: я считаю, что отношеніе позднаго оригинала къ старому было здѣсь точно такое же, какъ, напримѣръ, между первоначальными изданіями „Мышь кота погребаютъ“, гравированными еще на деревѣ (№№ 166. 167. 168) и болѣе поздними, гравированными на мѣди (№ 169 разныхъ переводовъ). Въ послѣднихъ многое уже измѣнено, убавлено или добавлено, но главные мотивы вполнѣ просвѣчиваютъ сквозь позднѣйшія формы и подробности.

Къ числу картинокъ, считаемыхъ по настоящее время только вообще „забавными“, но еще не имѣющими никакого спеціальнаго пріуроченія, относятся, между прочимъ, также и картинка: „Медвѣдь съ ко-

зою проклажаются“ (№ 177, 178, 179). На первый взглядъ, у этой картинки нѣтъ никакого особеннаго значенія, и она содержитъ въ себѣ одну только шутку, народное балагурство на ту тему, что „медвѣдь съ козою проклажаются, на музыкѣ своей забавляются, и медвѣдь шляпу вздѣлъ, да въ дудку игралъ, а коза... скачетъ, и въ присядку пляшетъ“. Можно было бы даже, пожалуй, предполагать, что этотъ медвѣдь и эта коза не что иное, какъ „ряженые“, тѣ самые, что являются на крещенскихъ и масляничныхъ забавахъ. Однако, при болѣе подробномъ

Рис. 1 и 2.

Рис. 3 и 4.

послѣдованіи, оказывается, что тутъ у насъ не простые медвѣдь и коза, а точно такія же историческія аллегоріи, какія мы встрѣчали въ картинкахъ: „Мыши кота погребаютъ“, „Баба-яга“ съ крокодиломъ или мужикомъ и т. д. Коза на картинкѣ № 177 (нашъ рисунокъ № 3) со всѣми послѣдующими копіями и передѣлками съ нея, какова, напримѣръ, „Шутиха Аринка“ (Атласъ № 103), есть совершенная копія или повтореніе одной мыши въ Котовомъ погребеніи №№ 166 и 170 (нашъ рис. № 4). Въ верхней полосѣ этихъ картинокъ (въ картинкѣ № 170, подъ № 11) нарисована „мышь съ Рязани сива, въ сарафанѣ синемъ, идучи горько плачетъ, и сама въ

присядку пляшетъ“. Она представлена стоящею прямо, руки въ боки, но мордочка ея повернута вправо. Сарафанъ на ней очень замѣчательный, старинной коренной, русской формы: онъ не подпоясанъ, и шитъ безъ тальи, безъ всякихъ рукавовъ, и держится только на плечахъ; напереди онъ разрѣзанъ сверху до низу и застегнутъ рядами застежекъ. Въ картинкѣ „Медвѣдь съ козою“ эта самая фигура повторена еще разъ, но только подъ видомъ козы: про нее тоже сказано въ текстѣ, что она „сива, въ сарафанѣ синемъ, скачетъ и въ присядку пляшетъ“; костюмъ ея точь въ точь тотъ же самый, что въ Котовомъ погребеніи, а именно сарафанъ: безъ рукавовъ, державшійся только на плечахъ, безъ тальи, съ разрѣзомъ, идущимъ отъ верху до низу и застегнутымъ рядами аграфовъ. Поза также совершенно одинаковая: все тѣло съ лица, одна только козья ея мордочка поворочена вправо; одна рука уперта фертомъ въ бокъ, была бы уперта точно такъ и другая, какъ въ Котовомъ погребеніи, да только поднялась, потому что трясетъ въ воздухѣ ложками. Главная разница (кромѣ козьей головы и ногъ, замѣнившихъ голову и лапки мышиныя) состоитъ въ томъ, что эта коза—съ колокольчиками, украшаю-

щими ее точно также, какъ „надѣтая на голову шляпа“ украшаетъ ея партнера по пляскѣ—медвѣдя. По всей вѣроятности, этотъ медвѣдь, что „въ дудку играетъ“, есть тотъ самый Чурилка сарначъ, который въ Котовомъ погребеніи играетъ въ одныхъ переводахъ на сопѣлкѣ, въ другихъ—на свирѣлкѣ. Въ картинкѣ № 177 и проч. онъ уже является въ нѣмецкой шляпѣ, можетъ быть, по той же самой причинѣ, по какой дѣйствующія лица картинокъ „старый Нѣмецъ съ молодой Нѣмкой“ (№№ 217, 218, 219) представлены также въ какихъ-то необыкновенныхъ иностранныхъ шляпахъ.

Всѣ эти сатирическія картинки на Петра I были въ ходу у насъ въ народѣ цѣлыхъ полтораста лѣтъ, продолжали печататься и распространяться даже до второй половины настоящаго столѣтія, но первоначальное, историческое ихъ значеніе давно уже стерлось и позабылось. Въ народѣ онѣ остались только съ характеромъ „забавныхъ“, потѣшныхъ листовъ: тотъ глубокій смыслъ, что̀ въ нихъ присутствовалъ, давно уже утраченъ, подобно тому, какъ въ вышивкахъ великорусскихъ полотенецъ давнымъ давно перезабытъ весь язычески-религіозный, первоначальный ихъ смыслъ, и уже давно народъ не видитъ тутъ ничего кромѣ капризныхъ, совершенно произвольныхъ орнаментовъ—лишенныхъ всякаго значенія пѣтушковъ, павлиновъ, коньковъ, львовъ, человѣчковъ и зданій. Къ великой чести г. Ровинскаго относится то, что онъ сдѣлалъ попытку приподнять хоть уголокъ таинственной завѣсы: навѣрное, множество другихъ изслѣдователей пойдутъ у насъ по его стопамъ, поведутъ изслѣдованіе дальше, и то, что̀ онъ сдѣлалъ касательно лубочныхъ картинокъ, относящихся къ эпохѣ и личности Петра I, распространятъ на другія эпохи и крупныя наши историческія личности.

Многія темы сами собой напрашиваются на подобное изслѣдованіе. Изъ числа сюжетовъ болѣе древняго времени я указалъ бы на картинки о „Ершѣ Ершовичѣ, сынѣ Щетинникѣ“, и „Шемякинѣ судѣ“, которыя мы знаемъ теперь только въ новомъ, сравнительно молодомъ переводѣ, но первоначальныя формы которыхъ были, должно быть, судя по нѣкоторымъ признакамъ, иныя. Еслибы можно было возстановить эту первоначальную форму, мы имѣли бы тутъ, конечно, двѣ изъ самыхъ старыхъ и наиважнѣйшихъ русскихъ иллюстрацій и сатиръ на событія и личности историческія. Изъ числа болѣе новыхъ сюжетовъ, я указалъ бы на „Зерцало грѣшника“ (№ 742). Картинка эта, какъ извѣстно, дѣлана въ 1700 году, въ Амстердамѣ, Голландемъ Тесингомъ, который вскорѣ потомъ умеръ, именно въ 1701 году, а между тѣмъ, кавалеръ и дама, нарисованные въ самой серединѣ картинки, по убѣжденію раскольниковъ, представляютъ императрицу Анну Ивановну и Бирона. Какимъ образомъ и почему произошло такое народное толкованіе и пріуроченіе, и не было ли позднѣйшихъ переводовъ картинки съ современными дополненіями и измѣненіями въ фигурахъ и текстѣ—вотъ что̀ требуетъ изслѣдованія.

Говоря о картинкахъ раскольничьихъ, не могу не указать на одну довольно мало изслѣдованную до сихъ поръ картинку, которую, по моему мнѣнію, непремѣнно слѣдовало бы отнести къ числу раскольничьихъ. Я говорю о картинкѣ первой половины XVIII вѣка, гравированной на мѣди и носящей заглавіе „Корабль знаменующъ церковь воюющую и отъ еретиковъ гонимую на земли“ (Атласъ г. Ровинскаго, № 795). Г. Ровинскій замѣчаетъ, что въ этой картинѣ „нѣтъ, то-есть, изображенія еретиковъ, заимствованъ изъ огромнаго тезиса, 8-ми-листоваго размѣра, печатаннаго съ двухъ досокъ (обѣ доски въ академіи художествъ), поднесеннаго Ерофеемъ Іозефовичемъ епископу Суздальскому и Юрьевскому Варлааму Ленницкому, въ 1720 году“ (т. IV, стр. 576). Еретики, изображенные на этой картинѣ, стараются, одни—зацѣпить корабль баграми, другіе—достать его копьями, стрѣлами изъ луковъ, пулями изъ пищалей. Эти еретики слѣдующіе: „Владыка унеятъ, Кишка унеятъ, Орагонъ, Епикуръ, Лютеръ [1]), Развратникъ, Евтихъ, Ляхъ, Кальвинъ, Неуритъ, Арій попъ александрійскій, Махметъ, Савелій, Жидъ“. Костюмы и обликъ большинства между ними очень характерны: такъ напримѣръ, у „Владыки унїята“, снабженнаго большимъ горбатымъ носомъ, шапка на головѣ совершенно особенной формы, въ родѣ митры католическаго епископа; поверхъ длинной и широкой мантіи—верхняя накидка, кончающаяся сзади остріемъ съ кистью на концѣ; онъ бритый; у „Кишки-унїята“ круглая шапка на головѣ, въ родѣ тюрбана, онъ въ мантіи съ широкимъ кругомъ воротникомъ и завязками у шеи, у него длинная борода; „Лютеръ“ въ короткомъ кафтанѣ (покроя XVII вѣка), съ широкимъ воротникомъ вокругъ шеи, въ родѣ ожерелья, и съ манжетами у кистей рукъ; „Развратникъ“—въ русскомъ короткомъ кафтанѣ съ петлями для застегиванія на груди, съ бородой и въ длинныхъ сапогахъ до колѣнъ; „Ляхъ“—въ длинномъ кафтанѣ, широкихъ и длинныхъ штанахъ и сапогахъ съ каблуками, богатыя ножны сабли привѣшены у него къ узорчатому богатому поясу, а обнаженною саблей онъ замахивается на „Корабль Церкви“; „Кальвинъ“—въ европейскомъ короткомъ кафтанѣ и широкополой шляпѣ, у которой края приподняты кверху; „Неуритъ“—въ широкомъ плоскомъ воротникѣ и съ круглой скуфейкой на головѣ; „Арій попъ александрійскій“—въ восточномъ длинномъ костюмѣ, надѣтомъ поверхъ другаго платья, еще болѣе длиннаго, съ круглою шапкой на головѣ, въ родѣ такого же тюрбана, какой надѣтъ на „Кишкѣ-унїятѣ“; Махметъ“ (=султанъ Турецкій)—въ чалмѣ, въ короткомъ бешметѣ, съ саблей; наконецъ, „Жидъ“—въ широкополой шляпѣ такой же формы, какъ у „Кальвина“, и въ длинномъ плащѣ, на рукахъ у него манжеты. Позади него, какая-то фантастическая птица съ огромными глазами и разинутымъ клювомъ; изъ всего тѣла ея, стоящаго вертикально, выходятъ огненные языки—по всей вѣроятности, это олицетвореніе Ада. Въ этой картинкѣ,

[1]) Лютеръ пропущенъ въ исчисленіи г. Ровинскаго, вѣроятно потому, что слишкомъ неразборчиво его имя, написанное на кругломъ воротникѣ его, густо заштрихованномъ иглою гравера.

кромѣ костюма, очень важны нѣкоторые типы: такъ, напримѣръ, „Лахъ“, съ польскими характерными усами и физіономіей, „Махметъ“ съ физіономіей дѣйствительно турецкою, „Жидъ“ съ характернымъ еврейскимъ носомъ и глазомъ. Все вмѣстѣ даетъ очень любопытный отчетъ о томъ, какъ Русскіе первой четверти XVIII вѣка представляли себѣ типы, характеры и костюмы самыхъ разнообразныхъ національностей, европейскихъ и азіатскихъ. Но, кромѣ всего этого, эта картинка кажется мнѣ очень важною въ томъ отношеніи, что, по всей вѣроятности, она есть произведеніе раскольничье. Всего болѣе меня убѣждаетъ въ этомъ то обстоятельство, что въ числѣ злыхъ еретиковъ, возставшихъ на Церковь и на Христа, а равно на помѣщающихся съ нимъ въ кораблѣ пророковъ, апостоловъ, мучениковъ, мученицъ, святителей и преподобныхъ, находится также и Русскій, „Развратникъ“, въ нашемъ національномъ костюмѣ. Само собою разумѣется, тутъ слово „Развратникъ“ не можетъ быть принимаемо въ нынѣшнемъ значеніи: „развратъ“ означало въ старой Руси—„ученіе, противное закону, вѣрѣ и истинѣ, ересь“ [1]). Слѣдовательно легко понять, къ кому относилось слово „развратникъ“, или „еретикъ“, помѣщенное на картинкѣ, исходившей, въ началѣ XVIII вѣка, изъ среды народа: оно явно относилось къ „Никоніанцамъ“, къ послѣдователямъ „новшествъ“. Текстъ, награвированный внизу картинки, подтверждаетъ мое положеніе, мнѣ кажется, очень сильнымъ образомъ. Тамъ, между прочимъ, говорится: „Развратникъ тутъ же въ томъ соборѣ ратуетъ.... не столько бедно отъ чюжихъ мерзети какъ отъ своихъ чадъ злохулность терпети: смотри, проклятe, чіими сосцами вспитанъ... престань всезлобіе матери ругаться.., о проклятое адское пронырство, пропадешъ вовсе лукаво...“ и такъ далѣе. Все это рѣчи, выраженія и слова изъ очень извѣстной литературы нашихъ раскольниковъ XVII и XVIII вѣка.

Вообще говоря, надо было бы особливо пристально изслѣдовать всѣ картинки происхожденія раскольничьяго. Мы уже видѣли выше, что многія изъ наиважнѣйшихъ по содержанію и наистарѣйшихъ по времени лубочныхъ картинокъ нашихъ дѣланы были раскольниками: къ этимъ особенно важнымъ картинкамъ слѣдовало бы присоединить и всѣ прочія раскольничьи, соединивъ ихъ всѣ въ одну группу, и притомъ картинки какъ религіознаго, такъ и свѣтскаго содержанія. Къ первымъ относятся, наприм., „Христосъ поражаетъ Антихриста“ (№№ 1016—1018), „Образомъ разговоровъ устроена лядина“—иносказательное изображеніе кругового радѣнія (№ 873), „Благовременное покаяніе“ или „Ликовствованіе“ (№ 1029), „Древо раскольничьихъ толковъ“ (№ 796); ко вторымъ: „Мыши кота погребаютъ“ и „Медвѣдь съ козой“, разныя изображенія „Бабы-Яги“ съ крокодиломъ, мужикомъ и проч., старикъ съ Нѣмкой и проч. Такое группированіе дало бы возможность изучить и опредѣлить особенные признаки гравюры этой школы, какъ на деревѣ, такъ и на мѣди, и по этимъ признакамъ пріурочать къ этой самой школѣ множество другихъ картинокъ, до сихъ поръ смѣшанныхъ безразлично съ другими. Вслѣдствіе такого пріуроченія, быть можетъ, во многихъ случаяхъ открылся бы смыслъ многихъ картинокъ, до сихъ поръ затерянный.

Я представлялъ нѣсколько примѣровъ того, какъ нашъ народъ, и преимущественно раскольники, относились къ „новшествамъ“ и кореннымъ реформамъ Петра Великаго въ національномъ быту. Это была сторона протеста и сатиры. Но тутъ являлась только одна сторона дѣла. Было у русскаго народа того времени еще и другое отношеніе—отношеніе одобренія, симпатіи, похвалы и наивысшаго удивленія. Это ясно доказываютъ намъ двѣ лубочныя картинки, оставшіяся до сихъ поръ у насъ въ тѣни, почти вовсе не замѣченными.

Первая—это картинка, представленная у г. Ровинскаго въ Атласѣ подъ № 2 и описанная въ текстѣ подъ заглавіемъ: „Бой Ильи Муромца съ Соловьемъ Разбойникомъ“ (нашъ рис. № 5). Про нее г. Ровинскій говоритъ (т. I, стр. 7), что тутъ „Илья и Соловей изображены на коняхъ, во французскихъ костюмахъ XVIII вѣка, въ длинныхъ завитыхъ парикахъ, въ камзолахъ и ботфортахъ“. Никакихъ другихъ указаній у г. Ровинскаго ни въ текстѣ, ни въ примѣчаніяхъ нѣтъ. Между тѣмъ разсмотрѣніе костюма и другихъ подробностей внѣшности приводитъ къ любопытнымъ заключеніямъ. Разсматривая ту личность, которая представлена на-лѣво и изображаетъ Илью Муромца, мы легко открываемъ въ ней сходство съ тѣмъ портретомъ Петра Великаго, который помѣщенъ на большой Полтавской баталіи, гравированной Адріаномъ Шхонебекомъ въ 1709 г. или вскорѣ послѣ того (рис. № 6). Поворотъ всего тѣла и движеніе коня, поворотъ тѣла и головы самого Петра I, форма его шляпы, кафтана, ботфортъ, пистолетовъ у сѣдла, форма чепрака съ закругленными углами, движеніе правой руки, держащей шпагу, длинные волосы, подобранные на подобіе парика (а можетъ быть и дѣйствительный парикъ, но еще безъ пудры), все это совершенно тожественно въ гравюрѣ Шхонебека и въ нашей лубочной картинкѣ. Но если Илью Муромца представляетъ здѣсь Петръ Великій, то кто же представляетъ его противника, Соловья Разбойника? Конечно, никто другой, какъ Карлъ XII, достойный и опасный противникъ Петра Великаго. Кто другой еще могъ быть тутъ представленъ такъ, чтобы можно было надписать надъ этими двумя фигурами: „Бой сильныхъ богатырей Ильи Муромца съ Соловьемъ Разбойникомъ. Въ полѣ съѣзжаются, храбростью своею похваляются?“ Надо замѣтить при этомъ, что и костюмъ Карла XII вполнѣ соотвѣтствуетъ тому, какой данъ на картинкѣ Соловью Разбойнику. Это костюмъ не французскій (какъ говоритъ г. Ровинскій), а шведскій, какой Петръ всегда носилъ и самъ: „Для гвардейскихъ полковъ, служившихъ образцами и для всѣхъ регулярныхъ войскъ“, говоритъ компетентный знатокъ, Висковатовъ,—„Петръ

[1]) Словарь церковно-славянскаго языка, т. VI, слово „Развратъ“.

Великій заимствовалъ весьма многое отъ Шведовъ" [1]). Текстъ, надписанный въ настоящей картинкѣ надъ двумя богатырями, имѣетъ всѣ признаки шрифта Петровскаго времени, какъ мы встрѣчаемъ его на другихъ лубочныхъ картинкахъ этого времени. На основаніи всѣхъ такихъ признаковъ, я не колеблясь отношу эту картинку ко времени Петра I, и притомъ ко времени именно около 1709 года. Я полагаю, что только въ это время и могло быть очень интересно для народа видѣть, а для народныхъ художниковъ рисовать и гравировать, картинки съ изображеніями сражающихся и „своею храбростью похваляющихся" Петра I и Карла XII. Позже наступили новыя великія дѣла Петра, заслонившія прежнія, а въ слѣдующія царствованія Петръ I навѣрное былъ бы представленъ не въ столь строго-историческомъ и вѣрномъ костюмѣ; въ XVIII вѣкѣ еще слишкомъ мало думали о вѣрности костюма другихъ эпохъ, кромѣ своей, и съ каждымъ новымъ десятилѣтіемъ, съ каждою новою модою забывали прежнія и представляли только то, что въ данную минуту существовало. Итакъ, вотъ каковъ былъ иногда въ представленіи у нашего народа, еще даже въ первой четверти XVIII вѣка, Петръ I: онъ казался ему Ильею Муромцемъ, то-есть, воплощеніемъ и повтореніемъ самого высокаго, самого знаменитаго, самого общераспространеннаго, самого сильнаго и самого великодушнаго національнаго богатыря. Одну только ошибку дѣлала при этомъ народная фантазія: Илья Муромецъ всю свою молодость просидѣлъ праздно, не трогаясь съ мѣста, тогда какъ Петръ I всю свою молодость не просидѣлъ праздно, поднимая руки и ноги, и не дожидался 30 или 35 лѣтъ, чтобы начинать свои богатырскіе подвиги.

Мнѣ могутъ возразить на все сказанное мною, что настоящую картинку нельзя считать выраженіемъ народной мысли, фантазіи и чувства, такъ какъ фигура Петра I скопирована съ гравюры Адріана Шхонебека, художника родомъ иностранца, а не полонезію при Петрѣ—придворнаго и, значитъ, не народнаго. На это я отвѣчу, что какого бы происхожденія ни былъ Шхонебекъ, но въ Россіи онъ былъ ни что иное, какъ граверъ лубочный и народный, и всѣ его плохія картинки назначены были вовсе не для одного высшаго класса, а для всего народа; во-вторыхъ же, въ разсматриваемой мною здѣсь любезной картинкѣ у насъ передъ глазами не само произведеніе Шхонебека, а передѣлка: фигура, нарисованная иностранцемъ, принѣнена, приложена для сцены, выдуманной самимъ народомъ. Складъ надписи, шрифтъ—ничего не имѣютъ общаго съ тѣми картинками въ европейскихъ формахъ, какія иногда заказывалъ и выпускалъ въ народъ Петръ I; при-

Рис. 5.

Рис. 6.

[1]) Историческое описаніе одежды и вооруженія россійскихъ войскъ. Часть I, стр. 19.

томъ же Петръ былъ слишкомъ озабоченъ своимъ „гражданскимъ шрифтомъ“ и, конечно, ни за что не сталъ бы употреблять ненавистный ему почеркъ буквъ, существовавшій въ лубочныхъ картинкахъ и гравюрахъ XVII вѣка и повторенный здѣсь.

Вторая картинка — „Побоище царя Александра Македонскаго съ царемъ Поромъ индійскимъ“ (№ 234, нашъ рис. № 7). Конная фигура Александра Македонскаго оказывается опять-таки несомнѣннымъ повтореніемъ конной фигуры Петра I въ гравюрѣ Шхонебека 1709 года. Конечно, костюмъ XVIII вѣка замѣненъ латами и царскимъ вѣнцомъ съ перомъ, но поза его, рука держащая мечъ, поворотъ коня, расположеніе переднихъ ногъ этого коня, чепракъ, все это въ изображеніи Александра Македонскаго и его коня точь въ точь какъ у Петра Великаго Шхонебека. Любопытно то, что у Александра Македонскаго надѣты тотъ самый бѣлый галстухъ и манжеты, которые надѣты у Петра I на его портретахъ XVIII вѣка. Итакъ, вотъ еще знаменитая личность, подъ видомъ которой представляли Петра.

Рис. 7.

Приведенные мною здѣсь примѣры симпатичнаго отношенія къ нему Русскаго народа, конечно, не единственные въ своемъ родѣ, и дальнѣйшія изслѣдованія, безъ сомнѣнія, обнаружатъ не мало другихъ подобныхъ же проявленій народнаго пониманія.

Къ числу историческихъ лубочныхъ картинокъ, принадлежащихъ ко времени, близкому къ Петровскому, относится цѣлый рядъ замѣчательныхъ изображеній русскихъ гренадеровъ прошлаго столѣтія (Атласъ г. Ровинскаго, №№ 269—270). Эти девять гренадерскихъ картинокъ рѣзаны на деревѣ и несомнѣнно принадлежатъ къ числу произведеній Московской школы. На нихъ изображены, во весь ростъ, гренадеры пѣшіе и верховые (первыхъ 8, вторыхъ 1). Г. Ровинскій говоритъ, что эти девять картинокъ „сдѣланы въ память знаменитыхъ кампаній въ Пруссіи въ 1757 — 1762 годахъ“ (томъ IV, стр. 360, 390). Съ этимъ заявленіемъ я не могу согласиться. Подробности обмундированія этихъ гренадеровъ заставляютъ отнести ихъ не къ царствованію императрицы Елизаветы Петровны и къ прусскимъ кампаніямъ, а на цѣлую четверть столѣтія раньше, ко времени императора Петра II и, въ крайнемъ случаѣ, развѣ что къ двумъ первымъ годамъ царствованія императрицы Анны Ивановны.

Безъ сомнѣнія, не смотря на нѣкоторое (и даже значительное) сходство рисунка и гравировальнаго способа этой картинки съ таковыми же въ картинкахъ Петровскаго времени, этихъ изображеній гренадеровъ нельзя приписать Петровскому времени: гренадеры эти носятъ на головѣ косы и пудру, штиблеты или канаши на ногахъ и манжеты на рукахъ, а всѣ эти предметы введены въ русскомъ войскѣ только съ 1729 года [1]). Но съ другой стороны, нельзя приписывать ихъ и Елизаветинскому времени, и вотъ почему: на головѣ у всѣхъ этихъ гренадеровъ, какъ пѣшихъ, такъ и конныхъ надѣта, та ха-

[1]) Историческое описаніе одежды и вооруженія россійскихъ войскъ, составл. по Высочайшему повелѣнію. Часть II, стр. 183.

рактерная шапка, которая дана была гвардейскимъ гренадерамъ еще при Петрѣ I. Ея описаніе слѣдующее: „Гренадерская шапка состояла изъ круглой тульи, съ приподнятымъ кверху налобникомъ и съ опущеннымъ книзу задникомъ. Послѣдній былъ длиною въ 3, а первый вышиною въ 4 вершка. Сзади тульи, подъ мѣдною бляхою, съ вычеканеннымъ царскимъ вензелемъ, вставлялось большое страусовое перо бѣлаго и краснаго цвѣтовъ, наклоненное къ налобнику, который на срединѣ имѣлъ также мѣдную бляху съ выбитымъ изображеніемъ двуглаваго орла [1]). Рисунокъ атласа, сопровождающій это описаніе (Атласъ, т. II, № 170, нашъ рисунокъ № 9) представляетъ форму, точь-въ-точь сходную съ формою шапки на нашихъ гренадерахъ №№ 269—277 (нашъ рисунокъ № 8). Лишь при императрицѣ Аннѣ Ивановнѣ, въ промежуткѣ между 1730 и 1732 годами, форма гренадерской шапки совершенно измѣнилась и получила слѣдующій видъ: „Суконная шапка, вышиною въ полъаршина, съ зеленымъ верхомъ, съ краснымъ клапаномъ или опушкою, съ мѣдною напереди бляхою, на которой находилось вычеканенное изображеніе полкового герба, окруженнаго воинскою арматурою, и съ мѣдною же назади, пылающею гренадою. Вокругъ верхнихъ швовъ, опушки, и передней бляхи, нашивался бѣлый, шерстяной шнуръ, а въ оконечности прикрѣплялась бѣлая же, гарусная кисть“ [2]). Рисунокъ, сопровождающій это описаніе (Атласъ, т. II, № 282), не имѣетъ уже ничего общаго съ гренадерскою шапкою нашихъ лубочныхъ картинокъ №№ 269—277. Нѣтъ ни круглой тульи, ни перьевъ сзади, ни задника на затылкѣ. Все совершенно иное, шапка—точное пособіе нынѣшнихъ шапокъ гвардейскаго Павловскаго полка. Если же мы взглянемъ на гренадерскую шапку временъ императрицы Елизаветы Петровны, то найдемъ, что она „состояла изъ тульи съ тремя мѣдными накладками, съ такой же назади бляхою и съ чернымъ подвязнымъ ремнемъ; изъ налобника, 6-ти-вершковой вышины, съ мѣдною, во всю ея величину, бляхою, и съ стоячею, на верху, бѣлою нитяною кистью, и изъ задника въ 4 верш. длиною. На передней изъ бляхъ находятся выбитыя изображенія: окрашеннаго черною краскою двуглаваго россійскаго орла, подъ нимъ полкового герба въ воинской арматурѣ, и двухъ пылающихъ гренадъ, а на задней—полкового вензеля“ [3]). Сопровождающій это описаніе рисунокъ атласа (т. III, № 302) представляетъ гренадерскую шапку, близко схожую съ гренадерскою шапкою Анненскаго времени, но также и со значительными измѣненіями. Въ общемъ же, шапка, кромѣ задника, широко простирающагося надъ спиною гренадера, не имѣетъ никакого сходства съ гренадерскою шапкою гренадеровъ на нашихъ лубочныхъ картинкахъ (№№ 269—277). Итакъ, послѣ всего этого становится несомнѣннымъ, что эти 9 картинокъ принадлежатъ не Елизаветинскому времени, не времени нашихъ прусскихъ кампаній 1757—1762 годовъ, а времени Петра II или одному изъ первыхъ двухъ годовъ царствованія императрицы Анны Ивановны.

Замѣчу еще, что точно такія же шапки, хотя безъ пера (вѣроятно, не парадная форма), но съ шифромъ Петра II, я нахожу на солдатахъ, идущихъ по сторонамъ кареты, въ которой ѣдетъ принцъ, на картинкѣ „Походъ славнаго рыцаря Колеандра Лодвика“ (Атласъ, № 54 Б, нашъ рис. № 10). Эта же картинка имѣетъ вообще много чертъ сходства, по костюмамъ, сбруѣ лошадей и обстановкѣ, съ картинкою (рѣдчайшею) подъ заглавіемъ: „Село Измайлово“ (Атласъ, № 608 А), гдѣ на переднемъ планѣ представленъ Петръ II, ѣдущій въ коляскѣ на охоту и окруженный придворными. Такимъ образомъ, есть много вѣроятія, что картинки „Походъ Колеандра“ и всѣ наши „Гренадеры“ появились на свѣтъ при Петрѣ II.

Въ параллель къ лубочнымъ картинкамъ историческаго содержанія, исходившимъ изъ рукъ самаго народа, въ теченіе XVIII и XIX вѣковъ было всегда не мало картинокъ подобнаго же рода, изданныхъ по распоряженію правительства. Но какъ ни значительно

Рис. 8.

[1]) Тамъ же, стр. 35—36.

[2]) Тамъ же, стр. 175—176.

[3]) Тамъ же, т. III, стр. 42—43.

было ихъ количество, онѣ рѣдко представляютъ такой интересъ, такую характерность и такую значительность, какъ картинки перваго разряда.

При Петрѣ I мы всего болѣе находимъ картинокъ этого рода, относящихся къ бритью бородъ и ношенію не-русскаго платья. Одна изъ любопытнѣйшихъ такихъ картинокъ, это находящаяся въ Олсуфьевскомъ собраніи картинка: „Раскольникъ и цирюльникъ“ (Атласъ г. Ровинскаго, № 277). Г. Ровинскій описываетъ ее такъ: „Справа цирюльникъ, въ фартукѣ и круглой шляпѣ; одною рукою онъ схватилъ за длинную, предлинную, бороду раскольника, и собирается отхватить ее ножницами. Надпись надъ раскольникомъ: „Раскольнікъ говоритъ слушаі цырюльнікъ я бороды стрічь не хочу вотъ гледи я на тебя скоро караулъ закрічу“; надъ цирюльникомъ: „Цырюльнікъ хочетъ расколъніку бороду стрічь“ (томъ I, стр. 455). Къ этому г. Ровинскій присовокупляетъ замѣчаніе, что эта картинка, вѣроятно, сдѣлана по приказанію Петра, для осмѣянія раскольничьяго упорства (т. V, стр. 161). Съ этимъ нельзя, кажется, не согласиться: многіе признаки это подтверждаютъ, въ особенности шрифтъ, гражданскій русскій, изобрѣтенный Петромъ I, и тутъ являющійся, вѣроятно, какъ новинка, въ довольно еще неумѣломъ видѣ, но уже въ рѣшительной противоположности съ тѣмъ старымъ русскимъ, кирилловскимъ шрифтомъ, какимъ писаны всѣ тексты и надписи лубочныхъ нашихъ картинокъ, исходившихъ изъ рукъ самого народа. Но, не смотря на несомнѣнность происхожденія настоящей картинки, нѣкоторыя подробности въ ней остаются все-таки необъяснимою загадкой. Напримѣръ, что̀ такое можетъ значить тотъ европейскій костюмъ, который надѣтъ на раскольника? Онъ состоитъ изъ платья, плотно прилегающаго къ тѣлу, и верхней накинутой на плеча небольшой епанчи. Для начала XVIII вѣка, когда, должно быть, появилась эта картинка, такой костюмъ былъ уже чѣмъ-то старинным, давно покинутою модою, принадлежавшею XVII вѣку. Съ какой же стати русскій раскольникъ XVIII вѣка одѣтъ здѣсь въ платье, совершенно чуждое тогдашней современности? И въ чемъ же состоитъ тутъ осмѣяніе? Еслибы передъ нашими глазами былъ раскольникъ, на котораго силой напялили костюмъ Петровскаго времени, и которому силой же стригутъ бороду, то и тутъ мало, кажется, было бы смѣшнаго, а только одно насиліе со стороны цирюльника и тѣхъ, кто надѣлъ на раскольника чуждое ему платье. Но трудно понять, въ чемъ состоитъ „смѣшное“, когда раскольникъ наряженъ въ старинный европейскій костюмъ, вѣроятно, большинству тогдашнихъ современниковъ уже болѣе и неизвѣстный, и когда этотъ самый раскольникъ грозится „караулъ закричать“, то-есть, прибѣгнуть къ помощи законной власти, которая обязана его защитить? Здѣсь нѣтъ ничего смѣшнаго, и раскольникъ ни въ единой чертѣ картинки не является къ своей невыгодѣ смѣшнымъ и одураченнымъ. Ничуть не бывало, и даже напротивъ: онъ является въ картинкѣ „жалующейся жертвой насилія“. Конечно, не таково должно быть было намѣреніе тѣхъ, кто заказывалъ и распространялъ въ народѣ настоящую картинку. А поэтому я прихожу къ заключенію, что эта картинка относится къ какому-то современному событію или анекдоту, теперь уже потерянному и забытому, но очень распространенному въ свое время, гдѣ „Раскольникъ“, съ какою-нибудь особенною цѣлью переодѣвшійся или переодѣтый въ старинный европейскій костюмъ, попался и игралъ какую-то смѣшную роль, неприличную его правиламъ, роль унизительную, приходившуюся на руку тѣмъ, кому надо было тогда осмѣивать раскольниковъ.

Сюда же относятся слѣдующія лубочныя картинки:

1) „О брадахъ“, то-есть, отвѣты, данные митрополитомъ Дмитріемъ Ростовскимъ для успокоенія тѣхъ, кто не рѣшался брить бороды (Атласъ, №№ 1435 и 1436). До насъ дошли лишь поздніе переводы этой картинки, именно экземпляры Елизаветинскаго времени; но несомнѣнно были картинки несравненно болѣе ранняго времени: самые отвѣты были даны митрополитомъ еще въ 1705 году, и именно тогда представляли наибольшій интересъ для народа и для Петра I.

2) „Компанія нюхающихъ табакъ“.

3) „Компанія курящихъ табакъ“ (Атласъ, №№ 227, А и Б). Обѣ послѣднія картинки дошли до насъ въ видѣ позднихъ копій, середины XVIII вѣка, съ русскихъ оригиналовъ болѣе раннихъ, начала того же вѣка, которые, въ свою очередь, были, можетъ быть, скопированы или имитированы съ оригиналовъ иностранныхъ, голландскихъ или иныхъ. Но несомнѣнно то, что такіе иностранные оригиналы послужили лишь первоначально общею канвою для того оригинальнаго текста, который составлялъ главную суть въ настоящемъ случаѣ. Текстъ былъ наставительный: „Иностранные народы изволятъ нюхать табакъ на разные манеры, насъ табакъ забавляетъ и глаза наши исцѣляетъ“;—„Господа иностранцы изволятъ заниматься табакомъ потому табакомъ мокроту выгоняютъ оттого и здравы бываютъ“. Это все относится, вѣроятно, къ эпохѣ, когда желали пріучить Русскій народъ къ табаку.

Надо предполагать, что подобныхъ картинокъ при Петрѣ I выпущено было не мало; къ такому предположенію ведетъ соображеніе о томъ, какъ Петръ I любилъ все смѣхотворное, и какъ онъ не упускалъ ни одной оказіи убликовать, въ видѣ картинокъ, во всеобщее извѣстіе, все, что̀ его само интересовало и что̀ казалось ему очень важнымъ. Вспомнимъ хоть „Свадьбу карловъ“ и сцены „Всешутѣйшаго собора“ (свадьба шута Ѳеофилакта Шанскаго). Въ такихъ сценахъ не было ничего ни нужнаго, ни интереснаго для массы народной, но Петръ I все-таки выпускалъ въ свѣтъ картинки съ изображеніями всѣхъ домашнихъ своихъ придворныхъ забавъ, какъ будто онѣ и въ самомъ дѣлѣ до всѣхъ касались. Понятно, на сколько болѣе онъ долженъ былъ ревностно выпускать въ свѣтъ картинки, осмѣивающія его вѣчныхъ враговъ—раскольниковъ. Тутъ дѣло шло уже о чемъ-то важномъ, государственномъ, а Петръ I былъ самый ревностный, самый неутомимый и изобрѣтатель-

ный иллюстраторъ; у него заведена была цѣлая школа голландскихъ и русскихъ рисовальщиковъ и граверовъ, изображавшихъ все, что казалось ему интереснымъ и важнымъ въ продолженіе его царствованія: сраженія, церемоніи, процессіи, похороны, торжества, фейерверки и такъ далѣе. Петровскихъ картинокъ противъ раскольниковъ должно найтись еще не мало, надо только умѣть отыскать и выдѣлить ихъ. Не будь на настоящей нашей картинкѣ—надписи: „Раскольникъ", трудно было бы отгадать нынѣче, что она относится къ раскольникамъ.

Отъ времени Петра I и до Екатерины II почти вовсе неизвѣстно лубочныхъ картинокъ, выпущенныхъ въ свѣтъ по распоряженію начальства и назначенныхъ для народа. Исключеніе составляютъ немногія лубочныя картинки, изображавшія сраженія и торжественные фейерверки. Всего болѣе явилось лубочныхъ картинокъ при императрицѣ Елизаветѣ Петровнѣ, по поводу войны съ Пруссіей. Зато въ царствованіе Екатерины II масса ихъ становится опять очень велика, какъ при Петрѣ I. Турецкая война и одержанныя въ это время блестящія побѣды дали обильную пищу лубочнымъ картинкамъ оффиціальнаго пошиба. Огромная масса ихъ занимаетъ цѣлый отдѣлъ II-го тома г. Ровинскаго. Всѣ онѣ почти сплошь явились въ Москвѣ, на знаменитой Ахметьевской фабрикѣ, гравированы на мѣди и, какъ большинство всего оффиціальнаго, не отличается ни художественностью, ни характерностью. По содержанію, сильно выдаются изъ этой массы двѣ лубочныя картинки: первая—„Изображеніе обряда всенароднаго покаянія, приносимаго убійцами Жуковыми" (Атласъ, № 332), и вторая—„Просба Каширскому архіепископу отъ монаховъ Калязинскаго монастыря" (Атласъ, № 174). Первая картинка относилась къ публичному уголовному наказанію преступниковъ, совершившихъ, по словамъ манифеста Екатерины II, „столь страшное злодѣйство (матереубійство), что не только въ христіанскихъ народахъ, но и между идолопоклонниками и безъ всякаго закона живущими людьми почитается чрезъестественное". Екатерина II считала нужнымъ, кромѣ обыкновеннаго печатнаго манифеста, пустить при этомъ въ народъ еще и картинку, гравированную и раскрашенную на манеръ народныхъ лубочныхъ картинокъ, которая распространила бы въ народѣ наглядное понятіе о томъ, какъ именно казнены (въ 1766 году) люди, совершившіе выходящее изъ ряда вонъ „чрезъестественное" преступленіе, еще при ея предшественницѣ, императрицѣ Елизаветѣ, въ 1754 г., то-есть за цѣлыхъ 12 лѣтъ до того. Эта картинка составляетъ у насъ чрезвычайное исключеніе. Съ нею можетъ сравниться—и то лишь въ извѣстной степени—картинка, гравированная иностраннымъ художникомъ Наттглазомъ вскорѣ послѣ Азовскаго похода Петра Великаго, и представляющая юнаго Петра I на престолѣ, окруженнаго аллегорическими добродѣтелями, а вдали—висѣлицу и везомаго подъ нею въ телѣгѣ связаннаго преступника, съ подписью: „Якушка изѣнникъ"[1]). Вообще говоря, русское правительство никогда само не иллюстрировало картинками своихъ казней и наказаній, да и частнымъ лицамъ не дозволяло подобныхъ иллюстрацій, какъ это существуетъ въ Западной Европѣ. Картинка о Жуковыхъ остается почти одинокимъ исключеніемъ. Что касается до другой картинки, просьбы Калязинскихъ монаховъ, то, по замѣчанію г. Ровинскаго (томъ IV, стр. 285), она была пущена въ народъ въ то время, когда Екатерина II только-что составила планъ объ отобраніи у монастырей недвижимыхъ имѣній, и, безъ сомнѣнія, съ Высочайшаго соизволенія, безъ котораго издатели картинки, въ виду пикантности сюжета, могли подвергнуться обвиненію не только въ кощунствѣ, но и въ богохульствѣ. Въ этомъ случаѣ, какъ и во многихъ другихъ, Екатерина II является подражательницей Петра I: оба они, когда считали то нужнымъ для своихъ государственныхъ или иныхъ цѣлей, ничуть не опасались прибѣгать къ такимъ сатирамъ на словахъ и на дѣлѣ, за которыя наиѣрное карали бы другихъ во всей строгости законовъ.

Въ царствованіе императора Александра I, въ числѣ правительственныхъ лубочныхъ картинокъ, самую видную роль играетъ рядъ картинокъ, касающихся оспопрививанія. Эти картинки (Атласъ г. Ровинскаго, №№ 241 и 242, въ многочисленныхъ переводахъ) дѣланы не художниками изъ народа, а явно художниками-академистами, прошедшими школу, и только поддѣлывающимися подъ народный стиль, вкусъ и складъ. Тѣмъ не менѣе онѣ были въ свое время очень народны, очень распространены и, безъ сомнѣнія, принесли значительную долю пользы, склоняя народъ, наглядными примѣрами удачи, не бояться оспопрививанія и водить дѣтей своихъ къ оспопрививателямъ. Эти картинки—одни изъ самыхъ важныхъ, въ историческомъ смыслѣ, картинокъ нашихъ.

Лубочныя изданія нашихъ народныхъ сказокъ (въ книжечкахъ) и изображенія богатырей представляютъ явленіе очень замѣчательное. Между первыми изданіями (гравированными не на деревѣ) нѣтъ ни одного, заключающаго въ себѣ формы дѣйствительно національныя и проявляющія русское національное созданіе. Всѣ они, рисованныя и гравированныя безобразно, принадлежатъ позднему стилю, не заслуживающему никакого другого названія, кромѣ „лубочнаго". Тутъ на сценѣ сидѣть плохаго европеизма самаго низшаго разбора, и чего-то такого русскаго, гдѣ нѣтъ ровно никакой національности, ни въ костюмахъ, ни въ типахъ, ни въ бытовыхъ подробностяхъ, ни въ утвари, ни въ архитектурѣ. Все тутъ выдуманное, условное и небывалое. Конечно, у насъ здѣсь передъ глазами не что-нибудь новое, изобрѣтенное въ XVIII вѣкѣ: нѣтъ, это лишь послѣдній осадокъ того разслабленнаго, на половину неналіональнаго искусства, какое царствовало на Руси въ

[1]) Эта гравюра не вошла въ составъ настоящаго изданія, быть можетъ какъ недостаточно грубая и недостаточно „лубочная", а скорѣе относящаяся къ работамъ художниковъ обрусѣвшихъ или академистовъ. Но тогда и всѣ Теребеневскія картинки не должны были войти въ настоящій атласъ, имѣющій со многими произведеніями граверовъ Петровскаго и Екатерининскаго времени.

XVII вѣкѣ, рядомъ съ искусствомъ глубоко и истинно-національнымъ. Между тѣмъ выпущенныя въ свѣтъ лубочными мастерами (и гравированныя на деревѣ) изображенія отдѣльныхъ богатырей, хотя не представляютъ созданій очень древнихъ, и принадлежатъ тому же времени, какъ и изданія сказокъ въ книжечкахъ, но содержатъ въ себѣ много народнаго и достойнаго вниманія. Напрасно г. Ровинскій считаетъ большинство изображеній этого рода, находящихся въ Олсуфьевскомъ собраніи (Атласъ, №№ 7—9, 19—29), прямо копіями съ иностранныхъ образцовъ. Мнѣ кажется, подробное изученіе всего ряда нашихъ лубочныхъ „богатырей“, „витязей“ и героевъ всякаго рода налагаетъ на насъ обязанность иначе пріурочивать и распредѣлять ихъ.

Еслибъ эти изображенія нашихъ „богатырей“ и „витязей“ были прямыми копіями съ иностранныхъ образцовъ, то можно было бы открыть, въ иностранныхъ коллекціяхъ иностранныхъ „героевъ“, прототипы и оригиналы нашихъ копій. Ничего не было бы мудренаго, если бы наши лубочныя изображенія Ильи Муромца, Еруслана Лазаревича, Соловья-Разбойника, Салтана Салтановича и т. д. явились повтореніемъ, лишь нѣсколько передѣланнымъ и арранжированнымъ, западныхъ изображеній тамошнихъ народныхъ героевъ, напримѣръ, Карла Великаго, Роланда и т. д. Но такихъ мы не находимъ, точно ихъ вымело всѣхъ разомъ со свѣта. И притомъ, будь наши лубочныя изображенія „богатырей“ и „витязей“ копіи и пріуроченія, навѣрное они имѣли бы разнообразный характеръ и складъ. На дѣлѣ мы видимъ иное. Всѣ они имѣютъ одинъ общій складъ и видъ, почти постоянно одинъ и тотъ же форматъ и размѣръ, одинъ и тотъ же обликъ. Разница только въ большей или меньшей грубости изображенія, то-есть—рисованія и гравированія. Одни имѣютъ болѣе европейскій и менѣе русскій видъ, другіе менѣе европейскій, но болѣе русскій видъ. Такъ, напримѣръ, Соловей-Разбойникъ, Еруланъ Лазаревичъ и Буслай Буслаевичъ (№№ 5, 14, 9) пахнутъ чѣмъ-то сильно національно-русскимъ; Алеша Поповичъ, Гвидонъ, Вова верхомъ (№№ 7, 27, 19, 20) кажутся на первый взглядъ чѣмъ-то болѣе европейскимъ; наконецъ, такія лубочныя наши изображенія, какъ, напримѣръ, Вова-Королевичъ (пѣшій), королевна Дружневна, Рыцарь Петръ Златые-Ключи, королева Магилена (№№ 21—26, 31—34) кажутся несомнѣнно и вполнѣ европейскими. Но все это только „кажется“, на самомъ же дѣлѣ такихъ категорій и подраздѣленій не существуетъ.

И во-первыхъ, замѣтимъ тотъ любопытный фактъ, что всѣ эти изображенія являются парами, нарочно такъ сочиненными и устроенными. Однѣ пары—конныя, другія пары—пѣшія во весь ростъ; третьи, изображенныя по грудь, являются такъ-сказать портретами. Если мы обратимъ главное вниманіе на изображенія „конныя“, какъ самыя важныя, характерныя и значительныя, то сразу признаемъ, что навряд ли можно было бы найти такіе образцы иностранные, которые какъ разъ соотвѣтствовали бы, тоже „парами“, потребностямъ русскихъ сказокъ. Приходится предполагать, что всѣ эти изображенія, вмѣстѣ взятыя, составляли одну коллекцію, одну, такъ-сказать, „галлерею“, рисованную и гравированную почти въ одно и то же время, для одного и того же издателя, и только выполненную нѣсколькими разными художниками, изъ которыхъ одни были лучше, а другіе хуже. Въ этомъ насъ убѣждаетъ то обстоятельство, что при всей „кажущейся“ на первый взглядъ разницѣ происхожденія и характера есть много точекъ взаимнаго соприкосновенія, какъ между всѣми этими картинками одна съ другой, такъ и между ними и другими гравюрами, происхожденія несомнѣнно русскаго. Я попробую доказать это наглядными примѣрами.

Самою главною и важною „парою“ между всѣми я считаю пару Еруслана Лазаревича и Соловья-Разбойника (№№ 14 и 5). Эта пара для меня несомнѣннѣе всѣхъ остальныхъ: обѣ личности составляютъ совершенную параллель и противовѣсъ одна съ другою: у нихъ даже совершенно одинакова поза рукъ. Убранство коней съ кисточками, форма чепраковъ, азіатскій костюмъ всадниковъ, высокіе каблуки ихъ сапоговъ, персидская мѣховая шапочка на Еруланѣ (указывающая на то, что въ XVII и XVIII вѣкахъ еще сохранялась у насъ память о происхожденіи русскаго Еруслана отъ персидскаго Рустема), азіатская шапочка Соловья-Разбойника съ маленькимъ пером[1]), кустики зелени, нарисованные на землѣ, подъ конемъ, совершенно одинаковаго характера. Надписи: у Еруслана въ четырехугольникѣ, у Соловья-Разбойника—въ четырехугольникѣ же, но вставленномъ въ восьмиугольникъ.

Другая пара, по моему распредѣленію,—„Алеша-Поповичъ“ и „Король Гвидонъ“ (№№ 7 и 27). Соотвѣтствіе и „парность“ опять-таки вполнѣ несомнѣнны. Они скачутъ другъ другу на встрѣчу, сбруя у коней—очень похожая; чепракъ одинаковаго устройства (двойной, состоящій изъ средней части, надъ брюхомъ лошади, и части, покрывающей задъ лошади); подкованныя копыта у лошадей имѣютъ одинаковую форму; оба богатыря—со щитами въ правой рукѣ и съ мечомъ въ лѣвой (что доказываетъ *прямое*, а не *обратное* копированіе съ рисунка); у обоихъ металлическіе наколѣнники одинаковой формы; на обоихъ надѣто на тѣлѣ одинаковое платье—нижній кафтанчикъ съ петлицами на груди, и сверху корот-

[1]) Такія шапочки съ перомъ мы часто встрѣчаемъ въ рисункахъ персидскихъ и турецкихъ рукописей. Г Ровинскій былъ не правъ, называя костюмъ Соловья Разбойника въ картинкѣ № 5 „одеждою древняго русскаго воина“ (томъ I, стр. 9): такихъ „безрукавокъ“, какая тутъ изображена поверхъ нижняго длиннаго кафтана, Русскіе не носили „въ древности“. Это—ферязь, татарскаго у насъ происхожденія. Иллюстраціей этой ферязи можетъ служить исторически-знаменитый костюмъ Бориса Годунова, вполнѣ татарскаго происхожденія, и хранимый въ Оружейной Палатѣ въ Москвѣ (Древности Росс. государства, т. IV, таблица № 11). Матерія этой ферязи—шедкошаль, узоръ на ней—полумѣсяцъ и звѣзды, покрой—безрукавка, спускающаяся пониже колѣнъ. Но шапочки съ перомъ мы у Русскихъ нигдѣ не встрѣчаемъ.

кій кафтанъ, отороченный мѣхомъ, съ прорѣзями и тиснеными цвѣтными рукавами; сапоги въ сборку, желтые. У обоихъ волей растительные цвѣты и листья, растущіе въ вазѣ, изъ которой конецъ. Вверху одинаковый характеръ рамки №№ 11 и 12 въ картинѣ „Алешъ-Поповичъ“, рамки №№ 14 и 15 въ картинѣ „Борисъ Годуновъ“. Наконецъ, картуши съ гербами богатырей имѣютъ совершенно одинаковую отличительную форму, съ короной на верху (рамка № 13 въ картинѣ „Алешъ-Поповичъ“, рамка № 16 въ картинѣ „Борисъ Годуновъ“. Въ моемъ этюдѣ имѣется рамка „орнаментированная съ изображеніемъ образовъ“ (какъ предполагаетъ г. Ровинскій, т. I, стр. 400, № 5), которая подробность въ стильности и вѣрности объясняется нашими собственными привычками и формами XVIII в., еще въ XVII вѣкѣ постоянно употребительными въ русскихъ лубочныхъ и полулубочныхъ изданіяхъ.

Еще одну пару составляютъ, по моему убѣжденію, „Боба-Королевичъ“ и „Царь Салтанъ Салтановичъ“ №№ 20 и 25 а). „Царевна“ этихъ двухъ картинъ въ дополненіе отличающимся подробностями: оба богатыря ѣдутъ другъ другу навстрѣчу; форма и украшенія коней у обоихъ одинаковы; на обоихъ одежда и форма вездѣ, изъ двухъ частей, украшенныхъ мелкимъ и наполненнымъ узоромъ. Головы у обоихъ изъ конской морды и ушей. Сапоги на обоихъ богатыряхъ съ вырѣзомъ одинаковой формы. Одинаковое отличіе коротенькихъ изъ рукавовъ, изъ подъ кафтана. А также вышитые сапоги на обоихъ богатыряхъ. Наконецъ, у обоихъ развѣвается на плечахъ и у обоихъ сзади; у обоихъ въ правой рукѣ по копью съ матерчатымъ значкомъ на концѣ; около каждаго изъ нихъ валяются на землѣ раненые или убитые татары, въ одномъ съ отсѣченною саблею, а отрубленныя имъ руки, ноги, головы, изъ которыхъ хлещетъ кровь; на каждой картинѣ есть, между этими побѣдителями и ихъ, или по два человѣка съ какою-то короткою палкою въ рукѣ; наконецъ, картуши съ одинаковой фигурной рамкой. Конечно, можетъ быть ничего во всемъ этомъ нѣтъ особеннаго, но надо сказать про рамки, лица и костюмы, которыя встрѣчаются, кромѣ этихъ, только въ немногихъ лубочныхъ картинкахъ.

Далѣе, еще вотъ пару составляютъ: „Богатырь Усыня Горынычъ“ и „Богатырь Буслай Буславичъ“ №№ 8 и 9). „Царевна“ изъ вышеописанныхъ различіемъ коней и вооруженія, картушныя рамки, растительныя изъ вазы цвѣтовъ, а вотъ большая одинаковость „руки“ и „ризника“ художника, которая здѣсь очень чувствуется. Эти двѣ картины рисовалъ художникъ, имѣвшій получше художественное образованіе, свободнѣе и легче владѣвшій карандашемъ, въ противуположность другимъ, не умѣвшимся ни въ какой школѣ художникамъ предыдущихъ картинокъ: примѣръ былъ тоже человѣкъ учёный, и при всемъ томъ, надо предположить, что все же рисовалъ художникъ не за-границей, а въ Россіи. „Богатырь Буслай Буславичъ“ представленъ просто въ видѣ русскаго казака XVII—XVIII вѣка, въ небольшой шапкѣ съ лопастями, въ куртѣ-безрукавкѣ поверхъ нижняго кафтана, въ широкихъ штанахъ и сапогахъ, ниже которыхъ вся нога перевязана ремнями; на боку кривая сабля, въ рукахъ длинныя пики; узды и поводья у коней веревочныя, и веревками же привязанъ на тѣло коня войлокъ, служащій сѣдломъ и чепракомъ. Такого костюма и убранства могъ быть взятъ въ западно-европейскихъ лубочныхъ картинкахъ для скопированія; тамъ такихъ немножко. Костюмъ „Богатыря Усыни Горынича“ представляетъ что-то фантастическое, чему оригиналъ трудно было бы подыскать въ западныхъ образцахъ XVII и XVIII вѣка, но что всего скорѣе еще объясняется костюмомъ

Рис. № 14. Рис. № 15. Рис. № 16.

Рис. № 11. Рис. № 12. Рис. № 13.

персидскимъ или черкесскимъ. Правда, у богатыря въ правой рукѣ длинный прямой мечъ, а не восточная кривая сабля; въ лѣвой рукѣ у него огромный круглый щитъ, какого неизвѣстно ни у персіанъ, ни у черкесовъ; у него по бокамъ сѣдла пистолеты вставлены въ чушки вовсе не восточной формы; но все-таки тутъ же есть и подробности чисто-восточныя, неупотребительныя въ западныхъ лубочныхъ картинкахъ: круглый низкій шлемъ безъ всякихъ украшеній, съ желѣзною сѣткой, окружающею щеки, затылокъ и шею; кольчуга, плотно прилегающая къ тѣлу; чепракъ длинный и кончающійся остріемъ, покрытый восточнымъ узоромъ—все это персидское и черкесское. На Западѣ не могли бы нарисовать такой фигуры; тамъ, а особенно въ XVII и XVIII вѣкахъ, всякаго „восточника“ нарисовали бы подъ видомъ турка въ громадной чалмѣ и въ длинномъ широкомъ кафтанѣ.

„Бова-Королевичъ“ (№ 19), въ лже-классическомъ идеальномъ родѣ, составляетъ близкій pendant къ „Салтану Салтановичу“ (№ 29), являющемуся въ совершенно реальномъ персидскомъ обликѣ. Рисовалъ обѣ картинки такой же художественно образованный рисовальщикъ, какъ тотъ, что нарисовалъ картинки №№ 8 и 9, но граверъ былъ другой, очень плохой, и потому совершенно обезобразилъ своею грубою работой рисунки, первоначально очень недурные. Главнымъ сходствомъ и доказательствомъ „парности“ у №№ 19 и 29 я признаю три подробности: 1) близкое сходство заглавій: „храбры и лавны і могучи витезь і богатырь Бова Королевичь“, „Могутіонъ і храбіоръ чарь Салтанъ Салтанычъ“ (прилагательное „могучій“ или „Могутіонъ“=могутенъ, не находится ни на какихъ другихъ изображеніяхъ богатырей); 2) только здѣсь находящійся рядъ вертикальныхъ черточекъ (23 или 24), награвированныхъ подъ надписью, и 3) помѣщенный подъ ногами коня упавшій непріятель съ восточною саблею въ рукѣ.

Этихъ примѣровъ, я полагаю, довольно. Всѣ эти пары богатырей рисованы въ Россіи и спеціально для изображеній русскихъ сказочныхъ личностей. Копированія я никакого тутъ не могу признать. Эти фигуры заказаны были, парами одного и того же формата и вида, разнымъ рисовальщикамъ, изъ которыхъ одни были грубѣе и невѣжественнѣе, другіе болѣе обучены и отесаны, но всѣ работали на основаніи матеріаловъ не иностранныхъ, а здѣшнихъ, имѣющихся въ Россіи, частью въ преданіи, частью въ рисункахъ и натурѣ.

Что касается времени происхожденій всѣхъ этихъ „конныхъ богатырей“, то я полагаю, что сочиненіе почти всѣхъ ихъ надо отнести къ 20-мъ или 30-мъ годамъ XVIII вѣка, къ одному времени съ картинками „гренадеровъ“, о которыхъ я говорилъ выше, такъ какъ и тутъ, съ одной стороны, встрѣчаются такія подробности современнаго костюма, какъ манжеты у кистей рукъ (Бова-Королевичъ, № 20), а съ другой—тутъ вездѣ есть на лицо много особенностей рисунка и гравюры, сближающихъ эти картинки съ „Бабой-Ягой“, „Мыши кота погребаютъ“, съ картинками „Библіи“ и „Апокалипса“ Корена 1692—1697 годовъ. На подробности будетъ указано ниже. Единственное исключеніе составляютъ богатыри „Усыня Горынычъ“ и „Буслай Буслаевичъ“ (Атласъ №№ 8 и 9). Они явно сочинены и нарисованы во второй половинѣ XVIII вѣка, по всей вѣроятности въ царствованіе императрицы Екатерины II. Я полагаю, что въ это время были вновь перепечатываемы многія старыя доски, рѣзанныя въ началѣ XVIII вѣка, какъ напримѣръ, „Мыши кота погребаютъ“, „Баба-Яга“ и другія (какъ намъ это доказываютъ бумажные знаки: бумага поздняя, а сочиненіе и гравюра гораздо болѣе раннія), и при этомъ случаѣ прибавлено нѣсколько новыхъ рисунковъ, нарочно теперь сочиненныхъ и награвированныхъ, но въ форматѣ и приблизительно въ стилѣ прежнихъ изображеній богатырей. Это предположеніе подтверждается тѣмъ фактомъ, что одного формата, склада и стиля съ новыми является изображеніе „сильнаго богатыря и янычерскаго начальника Амурата“ (Атласъ, т. II, № 581), который также составляетъ pendant къ „Усынѣ“, какъ и „Буслай Буслаевичъ“, но несомнѣнно, по исторіи, принадлежитъ періоду не ранѣе Екатерининскаго времени, куда его помѣстилъ въ своемъ Атласѣ и самъ г. Ровинскій. Любопытно замѣтить, что тотъ самый художникъ, который рисовалъ „Усыню“, „Буслая“ и „Амурата“, рисовалъ также „Пѣтуховъ“ и „Куръ“ (№№ 261, 262 и 263), судя по стилю и по всѣмъ подробностямъ, особенно судя по формѣ картушей.

О прочихъ герояхъ, не верховыхъ, я могу быть гораздо болѣе кратокъ, такъ какъ они несравненно менѣе важны и интересны. Нѣтъ никакой надобности искать заграничные образцы для такихъ изображеній какъ „Бовы-королевичи“, „Дружневны“, „Петры—Златые Ключи“, „Магиляны“ и проч., даромъ что они всѣ во французскихъ кафтанахъ и платьяхъ (№№ 21, 22, 23), коль скоро мы встрѣчаемъ не только такіе же костюмы, но точь въ точь такіе же фигуры, позы, лица, глаза, руки, фижмы, мушки, вѣера, цвѣточки въ рукахъ, кафтаны и шляпы въ другихъ лубочныхъ картинкахъ нашихъ. Если такія картинки, какъ „Блинщица“, „Тарасъ плѣшивый съ тремя женщинами“, „Нѣмка и старикъ“ и т. п., признаются произведеніями, несомнѣнно сочиненными и гравированными въ Россіи, согласно съ существовавшими тогда у насъ на лицо типами и костюмами, то нельзя не признать вполнѣ однородными съ ними и тѣхъ героевъ и героинь, которые теперь насъ занимаютъ. Мы встрѣчаемъ у Бовъ-Королевичей, у Дружневенъ, у Магилянъ и пр. тотъ же самый покрой мужскихъ и женскихъ платьевъ, тѣ же лица, тѣ же физіономіи, тѣ же движенія, тѣ же позы, тѣ же цвѣточки въ рукахъ, что у мужчинъ и женщинъ въ „Тарасѣ плѣшивомъ“, въ „Блинщицѣ“ и т. д. Сверхъ того, архитектурная обстановка, находящаяся иногда въ фонахъ, разныя зданія, башни съ флюгарками, галлереи, террасы съ балюстрадами и т. д., все это встрѣчается не только въ разсматриваемыхъ картинкахъ, но также и во многихъ другихъ завѣдомо русскихъ, сочиненныхъ у насъ и представлявшихъ, на своихъ фонахъ, ту самую архитектуру,

которая въ своихъ болѣе старѣйшихъ образцахъ встрѣчается еще на нашихъ лубочныхъ картинкахъ XVII и XVIII вѣковъ, а въ болѣе новѣйшихъ скопирована съ русскихъ дворцовъ и аристократическихъ домовъ и построекъ XVIII вѣка. Въ образецъ первой категоріи я укажу на постройки, представленныя на нашихъ картинкахъ №№ 21, 22, 27, 31, 32, и, какъ ихъ pendant, на дома и башни въ „Библіи" Кореня (№ 810) №№ 15 и 20, въ „Мыши кота погребаютъ" №№ 166 и 167. въ картинкѣ „Гренадеръ" № 275. Въ образецъ второй категоріи я укажу на дворцы и террассы въ картинкѣ „Прекрасная королева Дружневна" и „Славный витязь Бова-Королевичъ" № 26, и, какъ на pendant къ нимъ, на дворцы и террассы въ картинкѣ „Гренадеръ" № 269.

Вопросъ о подражаніи и копированіи русскихъ лубочныхъ картинокъ съ иностранныхъ образцовъ— одинъ изъ самыхъ сложныхъ и важныхъ вопросовъ въ исторіи нашихъ лубочныхъ созданій, и г. Ровинскому принадлежитъ та заслуга, что онъ указалъ множество подобныхъ заимствованій, указанныхъ имъ вслѣдствіе долгихъ и пристальныхъ наблюденій.

Въ разныхъ мѣстахъ его сочиненія разсѣяны указанія на копіи съ иностранныхъ образцовъ, и я попробую свести здѣсь главнѣйшія указанія этого рода.

Съ Рафаэля: „Михаилъ Архангелъ" № 1549 (томъ III, стр. 645).

Съ Альберта Дюрера: „Апостолы Варѳоломей и Іоаннъ Богословъ" № 1333 (т. III, стр. 533).

Съ Рубенса: „Избіеніе младенцевъ" № 852, „Иродіада съ головой Іоанна Крестителя" № 853, „Вознесеніе Богоматери на небо" № 1210, „Обращеніе св. Павла" № 1339, „Вознесеніе" № 995 (т. III, стр. 315, 316, 471, 535, 388).

Съ Садлера: „Погребеніе св. Екатерины" № 1452 (т. III, стр. 604).

Съ Аннib. Карраччи: „Св. Троица" № 1052 (т. III, стр. 428).

Съ Меллана: „Спаситель" № 1068 (т. III, стр. 434).

Съ Лебрёна: „Распятіе" № 892 (т. III, стр. 349).

Съ Теньера и Калло: фантастическіе звѣри въ „Искушеніи св. Антонія" № 1374 (т. V, стр. 209).

Съ Калло: двѣ картинки въ „Пляскѣ" № 101 (т. I, стр. 316); Полишинель въ картинкѣ „Разговоръ жениха съ сватьей" № 138 (т. I. стр. 361); одно изъ дѣйствующихъ лицъ въ „Вятской баталіи" № 175 (т. I, стр. 411,—дѣйствующее лицо № 16).

Съ Бушѐ и Ланкрѐ: „Разсѣянная молочница" № 80, „На всѣхъ не угодишь" № 82, „Музыка" № 100, „Пляска" № 101, „Охотникъ и пастушка" № 124, „Любовная компанія" № 128, „Счастливые любовники" № 129, „Бабушкино наставленіе" № 130, „Разговоръ жениха со сватью" № 138, „Разговоръ мужа съ женою" № 158, „Невѣрная жена" № 159, „Мужъ за то жену бьетъ, зачѣмъ она негодная дома не живетъ" № 161, „Карликъ и карлица" № 231 (т. V, стр. 19).

Сверхъ того, г. Ровинскій указываетъ множество нашихъ лубочныхъ изданій, скопированныхъ съ иностранныхъ лубочныхъ картинокъ: „Описаніе Іерусалима" № 644 съ парижскаго образца (т. II, стр. 326), другое № 645 съ вѣнскаго образца (т. II, стр. 327); съ вѣнскаго же образца: „Изображеніе руки св. Анны" № 771 (т. III, стр. 149); „Судъ надъ Спасителемъ" № 882 съ нюренбергскаго образца (т. IV, стр. 616), „Нерукотворенный образъ" № 1062 (т. III, стр. 431). Г. Ровинскій говоритъ еще: „Изъ Голландіи получили мы Тессингово „Зерцало грѣшнаго", № 742, огромное количество разныхъ копій изъ Библіи Пискатора и нѣсколько календарей. Изъ Франціи попали въ народныя картинки: Людовикъ XVI въ видѣ „веселаго объѣдалы и веселаго подпивалы" (№ 99), „Денежный дьяволъ" (№ 243) и „Дивная птица, прилетавшая въ 1776 г. въ Парижъ" (№ 348). Отъ нѣмцовъ перешли къ намъ: „Рейтаръ на пѣтухѣ" и „Рейтарша на курицѣ" (№№ 162 и 163). „Точильщикъ носовъ" (№ 212), „Воръ пришелъ на дворъ" (№ 204) и многія другія" (т. V, стр. 17—18).

Я не имѣю возможности провѣрить всѣ эти многочисленныя указанія, потому что большинство, можно сказать почти всѣ, изъ вышеупомянутыхъ лубочныхъ картинокъ не воспроизведены въ Атласѣ г. Ровинскаго, а равно у него не указано въ большинствѣ случаевъ, какія именно произведенія названныхъ выше авторовъ послужили оригиналами для нашихъ лубочныхъ картинокъ, да будь они и указаны, то подобное сравненіе составило бы огромный трудъ, требующій много розысканій и времени. Еще труднѣе было бы провѣрить множество другихъ указаній, разсѣянныхъ по всѣмъ томамъ г. Ровинскаго, гдѣ вообще сказано, что такая-то наша лубочная картинка скопирована „съ голландскаго" или „съ нѣмецкаго" образца, безъ всякаго указанія, съ какого именно автора или съ какой именно картинки (см. напримѣръ, т. V, стр. 270).

Но этотъ громадный трудъ уже совершенъ г. Ровинскимъ, и, отдавая полную справедливость его трудолюбію, терпѣнію и счастливымъ результатамъ, добытымъ имъ въ настоящемъ, я не могу не довѣрять этимъ сравненіямъ, за которыя ручаются его опытность и долгое знакомство съ русскими и иностранными гравюрами.

Только замѣчу, ссылаясь на него же самого, что вопросъ о копированіи бываетъ очень часто вопросомъ очень скользкимъ, и не рѣдко казавшееся „копіей", оказывается впослѣдствіи оригиналомъ. Такъ, напримѣръ, г. Ровинскій въ началѣ признавалъ картинки „Блуднаго сына", гравированныя московскими художниками, копіями съ голландскаго оригинала (томъ III, стр. 8), но впослѣдствіи пришелъ къ заключенію, что это произведеніе вполнѣ оригинальное (т. IV, стр. 520 и 521). Уже и про самый текстъ г. Ровинскій отзывается такъ: „Комедія о Блудномъ сынѣ написана въ виршахъ Симеономъ Полоцкимъ. Монологи ея нѣсколько напоминаютъ „Acolastus, de filio prodigo comoedia. 1529 (Fullonius: Nisard, Histoire des livres popul., I, 191): но текстъ нашей комедіи пространнѣе и въ самомъ расположеніи піесы много перемѣнъ и прибавленій, такъ что она должна быть сочтена произведеніемъ вполнѣ

разсказа у Ганса Сакса совсѣмъ другое, чѣмъ у Лафонтена, хотя и при общей канвѣ. Въ-третьихъ, рисунки при стихотвореніяхъ Ганса Сакса (которыхъ никакъ не должно называть рисунками Ганса Сакса, такъ какъ онъ вовсе не былъ художникомъ, и никогда ничего не рисовалъ) сочинены и нарисованы, неизвѣстнымъ нѣмецкимъ мастеромъ, совершенно въ современномъ Гансу Саксу стилѣ, т.-е. въ стилѣ нѣмецкаго Возрожденія, гдѣ сохранилось еще много элементовъ готики. Довольно изящная, по времени, и очень характерная иллюстрація къ стихотворенію Ганса Сакса „Der Waldbruder mit dem Esel“ расположена въ два этажа, въ 6-ти отдѣленіяхъ, раздѣленныхъ одно отъ другого колонками въ стилѣ Возрожденія. Костюмы—нѣмецкіе начала XVI вѣка, фигуры довольно короткія, архитектура въ фонѣ—въ томъ родѣ, какъ въ гравюрахъ на деревѣ у Альберта Дюрера и современныхъ ему художниковъ. Поэтому эти рисунки не имѣютъ ничего общаго съ рисунками, иллюстрирующими нашу сказку „На всѣхъ не угодишь“, гдѣ костюмы и всѣ формы принадлежатъ XVIII вѣку, и притомъ именно французскому стилю. Вообще я полагаю, что всего скорѣе наша иллюстрація есть подражаніе какому-нибудь французскому старинному оригиналу. Довольно значительнымъ подтвержденіемъ этому служитъ то, что текстъ сказки „На всѣхъ не угодишь“ есть переводный текстъ Сумарокова (Полное собраніе сочиненій Сумарокова, Москва, 1787, т. VIII, стр. 66, притча: „Старикъ съ своимъ сыномъ и оселъ“), съ какого именно оригинала—неизвѣстно, но извѣстно одно, что Сумароковъ постоянно переводилъ и переводилъ, сочиненія и тексты исключительно только французскіе. Д. Ѳ. Кобеко, сообщая мнѣ очень любопытную замѣтку о томъ, что текстъ нашей сказки принадлежитъ Сумарокову, прибавилъ къ этому, что, по его изслѣдованію, текстъ еще и во многихъ другихъ лубочныхъ нашихъ картинкахъ заимствованъ отъ Сумарокова и, вѣроятно, представляетъ все переводы съ французскаго. Вотъ примѣры:

1) Текстъ картинки „Мужъ насѣдка“ (№ 78 Атласа)—перепечатка притчи Сумарокова „Яйцо“ Полн. Собр. Соч. Сум., т. VII, стр. 17).

2) Въ картинкѣ „Хитрый лакомка“ (№ 79) первые три стиха заимствованы изъ притчи Сумарокова „Два друга и медвѣдь“ (т. VII, стр. 291), но остальной разсказъ совершенно другой.

3) Текстъ картинки „Разсѣянная молочница“ (№ 80)—перепечатка притчи „Крынка молока“ (т. VII, стр. 295).

4) Текстъ картинки „Лисица и виноградъ“—перепечатка притчи подъ тѣмъ же заглавіемъ (т. VII, стр. 322), съ опущеніемъ послѣднихъ четырехъ стиховъ.

5) Текстъ картинки „Пирушка“ (№ 96)—перепечатка стихотворенія „Хозяйка съ подносомъ“ (т. IX, стр. 154).

6) Текстъ картинки „Охотникъ и пастушка“ (№ 124)—перепечатка эпиграммы Сумарокова (т. IX, стр. 124).

7) Текстъ картинки „Бабушкино наставленіе“ (№ 130)—тоже (т. IX, стр. 118).

8) Текстъ картинки „Разговоръ ушника со сказкой“ (№ 138)—тоже (т. IX, стр. 133).

9) Текстъ картинки „Упрямая жена“ (№ 153)—перепечатка притчи „Спорщица“ (т. VII, стр. 23).

10) Текстъ картинки „Разговоръ мужа съ женою“ (№ 158), состоящій изъ трехъ четверостишій, составленъ изъ трехъ эпиграммъ Сумарокова (т. IX, стр. 122 и 123).

Всѣ эти примѣры, которые, конечно, могли бы быть умножены многими другими, служатъ къ несомнѣнному опредѣленію происхожденія и взаимнаго родства цѣлой массы нашихъ лубочныхъ картинокъ. Онѣ всѣ идутъ изъ Франціи, но подлинныхъ ихъ оригиналовъ, XVIII вѣка, мы еще не знаемъ.

Другой примѣръ. Г. Ровинскій говоритъ (т. IV, стр. 214), что „сочиненіе нашей народной картинки „Славный объѣдало“ скопировано съ французской литературы „Le Ci-devant Grand Couvert de Gargantua Moderne en famille!!!!“. Мнѣ кажется, съ этимъ невозможно ни въ какомъ случаѣ согласиться. Французская каррикатура, указанная г. Ровинскимъ и воспроизведенная въ очень рѣдкомъ теперь изданіи: „Jaime, Musée de la caricature, ou recueil de caricatures les plus remarquables, publiées en France depuis le XIV-me siècle jusqu'à nos jours. Paris, 1838 (т. I, рис. 10 G), появилась въ свѣтъ при началѣ французской революціи, и была направлена противъ Людовика XVI. Тутъ представлены были онъ самъ (почти въ портретномъ видѣ), и съ нимъ вмѣстѣ его семейство и ближайшіе приближенные, на которыхъ падали тогда главнѣйшія обвиненія въ „притѣсненіи народа“, въ „безчеловѣчномъ выжиманіи изъ него сока“, въ „расточительности, мотовствѣ“ и т. д. При этомъ личное чревоугодіе и извѣстная по исторіи „прожорливость“ Людовика XVI играли уже второстепенную роль. Правда, король представленъ сидящимъ за столомъ съ пятью застольными товарищами, членами своей семьи, на столѣ стоятъ два блюда съ какими-то птицами и три бутылки вина, сверхъ того король поднимаетъ себѣ ко рту, на вилкѣ, цѣлаго поросенка, а кругомъ стола несутъ цѣлые ворохи всяческаго съѣдобнаго: овощей, птицъ, рыбъ, овощей, подвезли цѣлыя тачки съ боченками вина, и, все-таки—вся эта снѣдь не играетъ главной роли въ картинкѣ. Главную роль играютъ тѣ аллегорическія „кушанья“, которымъ протянуты руки всей королевской фамиліи. Передъ Людовикомъ XVI стоитъ, по самой серединѣ стола, большое блюдо человѣческихъ сердецъ, вѣроятно знаменующихъ „многочисленныя жизни подданныхъ, загубленныхъ королемъ“. Правую руку онъ положилъ на блюдо съ золотою монетой и съ ассигнаціями, на которыхъ стоятъ громадныя цифры: 1.000.000, 1.259.000 и т. д.; крестьяне и крестьянки лѣзутъ къ гигантскому столу короля по маленькимъ лѣстницамъ съ корзинками за плечами, наполненными золотой монетой, внизу другія еще корзины съ монетой подносятъ и подвозятъ къ столу. Подпись подъ фигурой короля: „Y en a-t il

картинокъ Московской школы дѣйствовали въ этомъ направленіи смѣлѣе и рѣшительнѣе остальныхъ нашихъ школъ. Безъ сомнѣнія, мы встрѣчаемъ русскіе костюмы и русскую толпу народа, или отдѣльныя личности съ русскимъ обликомъ, иногда и въ народныхъ картинкахъ Кіевской школы (мы представимъ тому нѣсколько примѣровъ ниже), но это встрѣчается здѣсь уже не такъ часто и не такъ рѣшительно, какъ въ картинкахъ московскихъ.

Во многихъ отношеніяхъ, Московская школа, въ картинкахъ религіознаго содержанія, есть наслѣдница и продолжательница школы Кіевской, какъ по рисунку, такъ и по техникѣ. Такъ напримѣръ, въ знаменитой московской (первой русской) Библіи 1663 года, всѣ гравюры, кромѣ московскаго герба, съ царемъ Алексѣемъ Михайловичемъ въ видѣ Архангела Михаила, поражающаго копіемъ змія—явно происхожденія кіевскаго. Но она во много разъ національнѣе, оригинальнѣе и самобытнѣе кіевской, и, конечно всего болѣе потому, что произведенія ея исходили не единственно изъ рукъ духовенства и не единственно изъ монастырскихъ типографій и граверныхъ мастерскихъ. Въ Москвѣ художниками являлись не одни іереи, дьяконы и монахи, но и свѣтскіе люди, и эти-то свѣтскіе люди предпринимали нерѣдко изданіе картинокъ все не религіознаго, а совѣтскаго содержанія. Имъ были важны интересы дня, они хватались за сатиру, они изображали многія формы окружавшей ихъ дѣйствительности, и это свѣтское направленіе было такъ сильно, что оно въ значительной мѣрѣ проявляется даже въ произведеніяхъ раскольниковъ: свѣтскій и національный элементъ простирался иногда такъ далеко, что въ одной изъ картинокъ извѣстной Библіи Кореня (1692—1697 г.) Каинъ пашетъ при помощи лошади въ русской упряжи и съ дугою надъ головой (рисунокъ № 15). Ничего подобнаго не встрѣчаемъ въ произведеніяхъ Кіевской школы, замкнутой въ рамкѣ религіозныхъ представленій, такъ что если она и рѣшалась выходить изъ нихъ, то шла и тутъ не далѣе изображеній портретныхъ и оффиціальныхъ, съ необходимою ихъ обстановкой, или же только повторяла „модернизаціи“ иностранныхъ своихъ оригиналовъ. Ея смѣлость и починъ далѣе не простирались.

„Библія“ и „Апокалипсисъ“ Кореня 1692—1697 годовъ, на которые я только что указывалъ, принадлежатъ къ числу самыхъ крупныхъ проявленій московской народной гравюры на деревѣ. И необычайный форматъ ихъ, и рисунокъ, и гравюрная техника представляютъ здѣсь множество особенностей чрезвычайной важности, вызывающихъ на изученіе и сравненіе. Въ этихъ 24 картинкахъ мы имѣемъ твердый опорный пунктъ для разматриванія всѣхъ наиважнѣйшихъ гравюръ на деревѣ начала и первой половины XVIII вѣка. Но первоначальная композиція этихъ картинокъ не русская, онѣ заимствованы съ иностранныхъ образцовъ. Значитъ, прежде всего требуется узнать: съ какихъ именно образцовъ взяты эти рисунки?

Про „Библію“ г. Ровинскій говоритъ, что ея рисунки „заимствованы изъ славянской Палеи съ примѣсью западныхъ образцовъ“ (т. IV, стр. 591). Такъ какъ здѣсь не указано, изъ какихъ именно Палей (рукописныхъ, конечно такъ какъ печатныхъ не извѣстно) взяты одни рисунки, а также не указано, съ какихъ западныхъ образцовъ взяты другіе, то мы оставимъ здѣсь совершенно въ сторонѣ вопросъ о происхожденіи рисунковъ этой Библіи.

Про „Апокалипсисъ“ г. Ровинскій говоритъ, что рисунки его „заимствованы изъ Библіи Пискатора“ (т. IV, стр. 562). Этотъ вопросъ будетъ разсмотрѣнъ мною ниже, въ параграфѣ о Кіевской школѣ въ общей связи съ другими указанными г. Ровинскимъ заимствованіями изъ той же иностранной иллюстрированной Библіи.

II.

КІЕВСКАЯ ШКОЛА.

Кіевскія лубочныя картинки и изданія представлены у г. Ровинскаго не въ такой полнотѣ, какъ московскія; оно и понятно, потому что кіевскія заключаютъ въ себѣ гораздо болѣе однообразія, бѣдности, въ сравненіи съ московскими и, будучи преимущественно всѣ религіознаго содержанія, очень часто схожи однѣ съ другими, или по крайней мѣрѣ имѣютъ одинъ и тотъ же общій характеръ, такъ что нѣтъ большой надобности воспроизводить - слишкомъ многія изъ нихъ. Но многое изъ самаго важнаго, рѣдкаго и значительнаго представлено въ атласѣ г. Ровинскаго. Такъ напримѣръ, въ этомъ атласѣ напечатаны наирѣдчайшія гравюры первой половины XVII вѣка: 1) Неопалимая купина и похвала пресв. Богородицѣ, съ 1627 годомъ; 2) Смерть съ косою на „блѣдномъ конѣ„, съ 1626 годомъ; 3) Миніатюрное изображеніе Памвы Берынды, въ Лаврѣ, съ 1627 годомъ; 4) св. Антоній Великій въ пустынѣ, съ 1627 годомъ; 6) Чистота, аки дѣвицы преукрашена, съ 1626 годомъ; 5) св. Акилина, съ 1627 годомъ; 7) Лѣствица преподобнаго Іоанна Лѣствичника, съ 1627 годомъ; 8) Темница святыхъ осужденныхъ, съ 1629 годомъ; 9) Преподобный Илія Муромецъ, безъ года (Атласъ, № 1346, нумера: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; № 772; № 1519). Въ текстѣ, какъ содержаніе этихъ картинокъ, такъ и рисунокъ и техническая сторона гравированія и, наконецъ, вопросъ о вѣроятныхъ авторахъ этихъ наиважнѣйшихъ въ нашей иконографіи и гравюрѣ картинокъ, разобраны и оцѣнены въ совершенствѣ, такъ что не остается желать ничего лучшаго. Г. Ровинскій доказываетъ въ своемъ текстѣ, по моему мнѣнію, вполнѣ неопровержимо (томъ IV, стр. 732—735), что всѣ эти картинки „должны были составлять иллюстрацію къ „Приложенію на постриженіе калугерства“, составленному Памвою Берындою“; что монограмма ЛИ или ИЛ, стоящая на иныхъ изъ картинокъ этихъ (и прибавлю отъ себя, до сихъ поръ не объясненная), обозначаетъ „монахъ Леонтій, можетъ быть „Леонтій Зенка“—это предположеніе было уже высказано г. Ровинскимъ 11 лѣтъ тому назадъ, въ его „Словарѣ русскихъ граверовъ“ (1871 г.), но лишь въ

съ которыми не могъ совладать при передачѣ гравюры на деревѣ".

Открытіе связи и сходства Библіи Пискатора съ нашими иллюстрированными изданіями второй половины XVII вѣка принадлежитъ къ числу важнѣйшихъ заслугъ г. Ровинскаго. До него Библія Пискатора была у насъ неизвѣстна, и потому не принималась въ соображеніе ни однимъ изслѣдователемъ древней русской гравюры. Отнынѣ ни одинъ изъ нихъ не можетъ обойтись безъ изученія ея картинъ. Но не взирая на всю эту крупную заслугу г. Ровинскаго, я считаю, что нельзя внести добытый имъ результатъ цѣликомъ въ исторію русской гравюры. Мнѣ кажется, что тутъ должны быть произведены нѣкоторыя существенныя измѣненія.

Идя по стопамъ г. Ровинскаго и повторяя еще разъ трудную и сложную работу, произведенную имъ, я сравню съ „Библіей" Пискатора всѣ три наши изданія: „Библію Иліи", „Апокалипсисъ Прокопія" и „Апокалипсисъ Корея", по экземплярамъ Императорской публичной библіотеки. Я получаю здѣсь слѣдующія данныя:

Библія Иліи.	Библія Пискатора.
Книга Бытія.	
Глава 15. Явленіе Бога Аврааму.	Вовсе нѣтъ.
— 19. Лотъ съ дочерьми. Одна дочь почти вполнѣ нага; Лотъ прикасается до нея любострастно. Другая дочь положила руку отцу своему на голову.	Эта самая дочь—вся одѣтая; Лотъ до нея не прикасается любострастно, и только обнимаетъ ее за шею. Другая дочь положила руку отцу на плечо.
— 21. Агарь въ пустынѣ: она плачетъ, подпершись щеку рукой.	Совершенно иное сочиненіе (и притомъ, лишь какъ эпизодъ въ картинкѣ „Изгнаніе Агари"): она протягиваетъ обѣ руки впередъ.
— 24. Ревекка у колодца. Грудь очень открыта у всѣхъ женщинъ.	Около половины фигуръ совсѣмъ иныя. Сходство очень отдаленное. Грудь у женщинъ болѣе закрыта.
— 25. Исавъ продаетъ право на благословеніе Іакову. Фонъ—горы; въ альковѣ круглое окно.	Фонъ—стѣна съ дверью; въ альковѣ—также дверь.
— 28. Лѣствица Іакова. Ангелы всѣ съ сіяніями.	Ангелы безъ сіяній.
— 32. Іаковъ борется съ Богомъ.	Вовсе нѣтъ.
— 41. Іосифъ толкуетъ сны Фараону. Фонъ — комната.	Фонъ—городъ.
— 49. Рувимъ.—Симеонъ. — Гадъ. — Аширъ.	Совершенно иныя фигуры и съ иною обстановкою. Аширъ Пискатора есть Невоаимъ Иліи.
— 50. Смерть Іакова.	Вовсе нѣтъ.
Исходъ.	
Глава 3. Моисей передъ Неопалимою купиной. И звилистая змѣя ползетъ напереди. Овальная рамка кругомъ композиціи.	Змѣя, но другой формы, является лишь вдали и даже мало замѣтна. Овальной рамки нѣтъ.
— 4. Аароиъ и Моисей. Руки у нихъ врозь. Вокругъ композиціи овальная рамка.	Они жмутъ другъ другу руки; рамки овальной нѣтъ.
— 7. Аароиъ превращаетъ воду въ кровь.	Вовсе нѣтъ.
Глава 8. Жабы. У царицы на головѣ корона. Въ фонѣ—окна.	У царицы короны нѣтъ на головѣ. Оконъ нѣтъ.
— 8. Мухи (NB. Фигура царя и воиновъ за нимъ похожа на такую же въ „Саранчѣ" у Пискатора).	Вовсе нѣтъ.
— 9. Градъ.	Главы 9-я и 10-я—вмѣстѣ, и все сочиненіе назначено для выраженія темы „Саранча". Всего остальнаго нѣтъ.
— 10. Саранча.	
— 10. Тьма.	Нѣтъ вовсе.
— 11. Пасха Іудейская. На улицѣ звѣзды: города въ фонѣ нѣтъ.	Картинки для обоихъ сюжетовъ соединены въ одну картинку. Во 2-мъ сюжетѣ лежащихъ фигуръ—8 (въ томъ числѣ лошадь).
— 12. Избіеніе первенцевъ. Картина состоитъ изъ летящаго ангела и 12 фигуръ, разбросанныхъ по всей землѣ (въ томъ числѣ лошадь).	
— 13. Переходъ Евреевъ черезъ Чермное Море (толпа народа поперекъ картины, Аароиъ и Моисей впереди).	Нѣтъ вовсе.
— 16. Перепела.	Нѣтъ вовсе.
— 16. Манна.	Совершенно другое сочиненіе.
— 17. Изведеніе воды.	Лишь общее и отдаленное сходство.
— 19. Моисей получаетъ заповѣди.	Нѣтъ вовсе.
— 25. Хлѣбы предложенія.	
— 27. Ковчегъ завѣта.	
— 27. Седьмисвѣщникъ.	
— 27. Трапеза.	
— 32. Пляска вокругъ золотаго тельца. Пляшущихъ (между ними женщина съ распущенными волосами) 7 человѣкъ; одинъ музыкантъ играетъ на гудкѣ, другой на трубѣ; сзади нихъ человѣкъ, поднявшій обѣ руки. У подошвы горы большой столъ, покрытый столовой посудой. Съ горы сходитъ Моисей. Другихъ фигуръ нѣтъ.	Совершенно другое сочиненіе. Пляшущихъ 10 человѣкъ, и между ними нѣтъ женщины съ распущенными волосами; изъ двухъ музыкантовъ одинъ играетъ на барабанѣ, другой на трубѣ; позади нихъ никого нѣтъ. Подлѣ Моисея, на горѣ, еще два человѣка; подъ горой есть столъ, но не большой и пустой; на картинкѣ множество стоящихъ и сидящихъ мужчинъ и женщинъ.
— 36. Завѣса скиніи.	Нѣтъ вовсе.
— 40. Аароиъ въ полномъ первосвященническомъ облаченіи.	
Книга Чисел.	
Глава 13. Принесеніе лозы изъ земли Хананской.	Совершенно другое сочиненіе по фигурамъ, пейзажу и всѣмъ подробностямъ вообще.
— 16. Наказаніе Корея, Даѳана и Авирона.	Нѣтъ вовсе.
— 21. Мѣдный Змій. Подпорка для Змѣя въ видѣ Т; кромѣ Моисея	Сходство очень отдаленное. Подпорка для Змѣя вилкой; дѣйствующихъ

Библія Иліи.	Библія Пискатора
и Аарона дѣйствующихъ лицъ всего 6. У подножія Змѣя женщина съ поднятою головой, покрытою, съ одною рукой на груди и другою вдоль тѣла.	лицъ — множество. У подножія Змѣя женщина съ непокрытою головой, держащая ребенка.
Глава 22. Ангелъ и Валаамъ. Ангелъ иконописный и съ сіяніемъ; въ фонѣ три человѣка.	Ангелъ въ стилѣ рококо, и съ совершенно другимъ движеніемъ рукъ; въ фонѣ нѣтъ ни одного человѣка.
— 24. Валаамъ благословляетъ народъ. Царь съ лица; костюмъ на немъ иконописный, и сапоги. Четыре правильныхъ ряда палатокъ. Фигуръ человѣческихъ всего въ картинѣ четыре.	Царь спиной; костюмъ: латы и хламида, онъ босоногъ. Многочисленные ряды палатокъ расположены совершенно неправильно и живописно, по всей лѣвой сторонѣ картины. Масса человѣческихъ фигуръ повсюду.
Іисусъ Навинъ.	
Глава 1. Самъ Іисусъ Навинъ, въ латахъ, шлемѣ и съ мечомъ.	Вовсе нѣтъ.
— 2. Рахаавъ спасаетъ посла Іисусова. Фонъ: луна и звѣзды на небѣ.	Фонъ: городъ и зданія.
— 4. Переходъ черезъ Іорданъ. Фонъ пустой.	Фонъ: горы и масса войска.
— 5. Ангелъ является Іисусу Навину. Самостоятельная большая картинка. Ангелъ — иконописный, съ крыльями и сіяніемъ, безъ щита и шлема; конь позади него. Фонъ — городъ.	Этотъ сюжетъ, но совершенно иначе сочиненія, чѣмъ у Иліи, находится, въ очень миніатюрныхъ размѣрахъ, на картинѣ, изображающей трапезу Израильтянъ у Іерихона. Ангелъ въ шлемѣ, со щитомъ и мечомъ. Іисусъ Навинъ на колѣнахъ, позади него палатки, похоронные монументы; вдали городъ.
— 6. Паденіе Іерихона. Фонъ: разрушающаяся городская стѣна и башни.	Фонъ: круглое большое зданіе и большая городская постройка, совершенно иной формы, чѣмъ у Иліи.
— 7. Побіеніе Анана. Самостоятельная картина.	Этотъ сюжетъ есть у Пискатора, но въ фонѣ другой большой картины (№ 7), и совершенно иначе.
— 10. Іисусъ Навинъ останавливаетъ солнце. Солнце съ лицомъ. Фигуръ немного.	Солнце безъ лица, изъ однихъ лучей. Фигуръ очень много.
Книга судей.	
Глава 3. Семегаръ. Фонъ сложный: огромное дерево, городъ вдали.	Фонъ: очень тоненькія деревья, и поле, на которомъ сражаются люди.
— Варакъ. Фонъ сложный: множество деревьевъ, башня, палатка.	Одна только палатка и болѣе ничего; фона нѣтъ, ибо онъ закрытъ драпировкой Варака и палаткой.
— 4. Деворра умерщвляетъ Сисарру. Самостоятельный листъ.	Этотъ сюжетъ находится на одной картинѣ съ Варакомъ, но это совершенно другое сочиненіе.
— 6. Гедеонъ. Латы съ орнаментами на груди. Въ фонѣ растенія въ русскомъ стилѣ XVII вѣка.	Латы очень простыя. Фонъ — пейзажъ.
— 9. Авимелехъ. Маленькая чалма; развѣвающійся плащъ. Фонъ: цѣлый городъ; дерево.	Чалма огромная; плащъ виситъ спокойно, навернутый на руку. Фонъ: долина съ очень немногими постройками и далекими горизонтами.
— 10. Тгола. Фонъ: башня на скалѣ; съ другой стороны зубчатыя стѣны города, также на скалѣ.	Фонъ: долина съ постройками, и съ далекими горизонтами. Авимелехъ, Тгола, Гедеонъ и Іаиръ на одной картинѣ.
Глава 10. Іаиръ. Фонъ: дерево и городъ вдали, на покатой мѣстности.	Фонъ: Конное войско, идущее по долинѣ по направленію къ далекому городу, съ круглою широкою въѣздною башнею.
— 12. Есевонъ. Фонъ: городъ, съ воротами; высокая трава.	Фонъ: городъ, трапеза 11 человѣкъ. на воздухѣ, конное войско.
— 12. Елонъ. Фонъ: городскія ворота.	Фонъ: долина, деревья.
— 12. Авдонъ. Фонъ: городъ, гора.	Фонъ: конное войско, тянущееся вдаль.
— 13. Явленіе Ангела Маноѣ и женѣ его.	Вовсе нѣтъ.
— 13. Самсонъ. Фонъ: городская стѣна, деревья, гора, иконописнаго стиля зданія.	Фонъ: городъ, но очень далеко и въ миніатюрномъ видѣ, и притомъ другаго совершенно вида, съ церквами XVII вѣка.
Книги Царствъ.	
Кн. 1, гл. 9. Саулъ.	
Кн. 2, гл. 2. Давидъ.	
Кн. 3, гл. 3. Соломонъ.	
— 12. Равоамъ.	
— 15. Іосафатъ.	
— 15. Авія.	
— 15. Асса, кумиры потребляющій.	
— 15. Асса, приносящій первосвященнику злато, сосуды и проч. (въ экземплярѣ Имп. публ. библіотеки нѣтъ).	Вовсе нѣтъ.
Кн. 4, гл. 14. Манасія.	
— 15. Іоаѳамъ.	
— 3. Іоарамъ.	
— 8. Охозія.	
— 11. Іоасъ.	
— 21. Манасія.	
— 15. Азарія.	
— 16. Ахазъ.	
— 18. Езекія.	
— 21. Амонъ.	
— 22. Іосія.	
— 23. Іоахазъ.	
— 24. Іоахимъ.	
— 25. Седекія.	

Вслѣдъ затѣмъ я подвергаю подобному сравненію „Апокалипсисъ“ въ изданіяхъ іерея Прокопія, Корея и Пискатора, и получаю слѣдующіе результаты:

Апокалипсисъ Прокопія. (не полный).	Апокалипсисъ Корнил. (не полный).	Апокалипсисъ Пискатора.
1. Саваоѳъ съ мечомъ, исходящимъ изъ устъ. На Саваоѳѣ одѣяніе со складками. На головѣ у Іоанна сіяніе. Напереди посрединѣ небезъ и вода. Облака иной формы, чѣмъ у Пискатора. Расположеніе медальонъ иное, чѣмъ у Пискатора. На иныхъ медальонахъ богатая орнаментація. Надъ Іоанномъ Богословомъ надпись: „Св. Іоаннъ". Вокругъ Саваоѳа сіяніе изъ огненныхъ языковъ.	1. Недостаетъ.	1. Первая картинка [illegible] книги изображеніе Іоанна Богослова на островѣ Патмосѣ. [illegible] нѣтъ ни у Прокопія, ни у Корнила. Надпись: „Apocalypsis Caput 1. ver. 9".
2. Саваоѳъ сидящій, представленъ прямо съ лица. Лѣвая рука поднята, правая видна отчасти, и держитъ книгу вертикально. Престолъ совсѣмъ другой формы, чѣмъ у Пискатора, съ завитками рококо; его нижніе края кончаются головками херувимовъ. Подлѣ Саваоѳа теленъ, стоящій на заднихъ ногахъ. Напереди внизу—море. Іоаннъ Богословъ стоитъ на колѣняхъ на облакѣ, направо, въ профиль; около его головы сіяніе; у 24 старцевъ въ рукахъ короны, „гусли и фіалы златы, полны ѳиміама". Одинъ изъ старцевъ, налѣво, схватилъ корону обѣими руками, хочетъ ударить ее объ землю.	2. (Безъ №). Сочиненіе довольно сходное съ сочиненіемъ Прокопія, но представляющее также и значительныя разницы. Форма престола у Саваоѳа не рококо, а византійская. Правую руку Саваоѳъ положилъ на наклонившагося къ нему тельца, лѣвая лежитъ на книгѣ съ 7-ю печатями. Сіяніе изъ языковъ огненныхъ кругомъ всего Саваоѳа до низу. У ногъ Саваоѳа летитъ ангелъ, котораго нѣтъ ни у Прокопія, ни у Пискатора. Текстъ подъ картинкой подробнѣе, чѣмъ у Прокопія, иной ореографіи и иного состава. Такъ, напримѣръ, у *Прок.* сказано: „И седьмъ свѣщникъ огнемъ горящихъ", у *Кор.*: „седьмь свѣтильникъ огнѣмъ горящихъ". У *Прок.*: „предъ престоломъ море стекляное", у *Кор.*: „подъ престоломъ" и т. д.	3. Совершенно другое сочиненіе чѣмъ у Прокопія и Корнила. [illegible] впереди нѣтъ моря; Іоаннъ Богословъ стоитъ внизу, напереди. Саваоѳъ обращенъ направо. Подлѣ него нѣтъ тельца. У однихъ старцевъ въ рукахъ только короны; у другихъ онѣ стоятъ на полу. Старецъ разбивающаго свою корону, нѣтъ вовсе. Семь свѣтильниковъ передъ Саваоѳомъ не висятъ на нѣбѣ, какъ у Прокопія и Корнила, а являются на воздухѣ, какъ у Прокопія; притомъ они другой формы.
3. Четыре всадника. Они скачутъ влѣво отъ зрителя. У Смерти густые волосы подняты вверхъ космами на черепѣ. За спиной развѣвается драпировка. Обѣими руками она держитъ косу. Лицо у Смерти—молодое. У воина мечъ и щитъ. Конь его пѣгій. Конь царя обращаетъ голову назадъ. Подъ летящимъ ангеломъ мелкая надпись.	3. Всадники скачутъ вправо отъ зрителя. Смерть совершенно лысая и безъ драпировки; въ рукахъ у ней коса. На трехъ коняхъ сбруя. На воинѣ латы съ пуговицами напереди. Конь царя держитъ голову впередъ. Группа людей распростертыхъ на землѣ совершенно иная, чѣмъ у *Прок.* и *Пискат.* Подъ ангеломъ длинная надпись, но другой и болѣе пространной редакціи, чѣмъ у *Прок.*, равно какъ и текстъ внизу всей картинки. Такъ, напримѣръ, у *Прок.*: „Дадеса", у *Кор.*: „дано бысть".	4. Картинка на текстъ: „Apocalypsis Caput 5. ver. V". Ея нѣтъ ни у *Прок.*, ни у *Кор.*
		5. Всадники скачутъ вправо отъ зрителя. У Смерти есть нѣкоторое волосъ на головѣ. Лицо у ней старческое. У ней въ рукѣ трезубецъ. У воина въ рукѣ только мечъ. Конь царя обращаетъ голову назадъ. Группа лежащихъ людей нѣсколько схожа съ группой у *Прок.*
4. Пятая печать. Престолъ на облакахъ покрытъ орнаментами. Сіяніе около него изъ огненныхъ языковъ. Ангелы съ вѣнцами кругомъ головы. Боковые два ангела стоятъ на особыхъ облачкахъ. Композиція имѣетъ сходство съ картинкой *Пискатора.*	4. Престолъ еще богаче украшенъ, чѣмъ у *Прок.*; ангелы со слухами и въ вѣнцахъ. Общее сіяніе изъ языковъ огненныхъ. Внизу шесть группъ, вмѣсто 5-ти, какъ у *Прок.* и *Писк.* Текстъ надписи внизу одинаковый съ текстомъ у *Прок.*, но съ другими подробностями формы.	6. Престолъ безъ украшеній. Сіяніе вокругъ овальное, изъ черточекъ
5. Шестая печать. Кромѣ падающихъ звѣздъ падаютъ также какіе то предметы, похожіе на продолговатые капли (вѣроятно, они выражаютъ слова текста: „падоша яко смоковницы"). Группы людей только отчасти похожи на подобныя же группы у *Писат.*: есть и совершенно иныя фигуры, особливо въ лѣвой сторонѣ, какъ напримѣръ, человѣкъ во весь ростъ, подавшій руки, и двое лежащихъ подлѣ него.	5. (Безъ №). Есть общее сходство съ группами и подробностями *Прок.*, но много и разницы. Падающіе камни и „смоковницы" иные числомъ и формою. Одѣ фигуры похожи на фигуры *Прок.*, другія совершенно иныя. Текстъ одинаковый съ *Прок.*, но съ разницами въ грамматическихъ формахъ.	7. Падаютъ только звѣзды, [illegible] женныя огненными языками кругомъ изображенъ будто дождь — продолговатыми черточками. Падающіе камни иныхъ формъ, чѣмъ у *Прок.* и *Кор.* Мно человѣческія фигуры совершенно иныя, чѣмъ у *Прок.* и *Кор.*

Апокалипсисъ Прокопія.

6. Четыре ангела на четырехъ углахъ земли. Всѣ ангелы совершенно иные, чѣмъ у *Писк.* Среди облаковъ вверху херувимскія головки, изъ устъ которыхъ исходитъ вѣтръ. Крестъ у средняго ангела, подъ Саваоѳомъ, древней русской формы съ поперечиной въ самомъ верху. Тронъ у Саваоѳа въ стилѣ рококо. Саваоѳъ обращенъ нѣсколько вправо отъ зрителя. Толпа народа внизу полураздѣта.

7. Седьмая печать. Престолъ, на облакахъ, богато украшенъ. Ангелы всѣ въ вѣнцахъ. Большое сіяніе вокругъ него и Саваоѳа состоитъ изъ пламенныхъ языковъ. Внизу пейзажъ иконописнаго стиля. Общая композиція имѣетъ сходство съ такою же у *Пискат.*

8. Первый ангелъ вострубилъ. Композиція имѣетъ много сходства съ такою же у *Пискат.*

9. Второй ангелъ вострубилъ. Корабли и паруса совершенно иные, чѣмъ у *Пискат.*

10. Третій ангелъ вострубилъ. Море, земля, скалы, деревья, трупы умершихъ—на первомъ планѣ, и городъ вдали, въ иконописномъ стилѣ, совершенно иные, чѣмъ у *Пискат.*

11. Четвертый ангелъ вострубилъ. Пейзажъ, съ *иностранными* постройками (башни, купола), какихъ нѣтъ въ картинкѣ *Пискат.*

12. Пятый ангелъ вострубилъ. Сочиненіе имѣетъ много общаго съ такимъ же у *Писк.*, но съ нѣкоторыми очень существенными отличіями. Такъ напримѣръ: надъ звѣздой среди столба дыма нѣтъ, какъ у *Пискат.*, летящаго внизъ фантастическаго „пруга“ (=саранчи); хвосты у тѣхъ трехъ „пруговъ“, что преслѣдуютъ двухъ бѣгущихъ человѣкъ, иначе расположены, чѣмъ у *Пискат.*; надъ этими двумя бѣгущими людьми нѣтъ третьяго, въ чалмѣ, упавшаго наземь; упавшіе, въ центрѣ картины, два человѣка, изъ которыхъ одинъ въ чалмѣ, лежатъ головами врозь, а не къ центру; подлѣ человѣка, лежащаго затылкомъ внизъ, лежитъ въ лѣвомъ углу на полу чалма, свалившаяся съ голо- вы, и т. д.

Апокалипсисъ Корея.

6. (Безъ №). Ангелы (въ вѣнцахъ) значительно отличаются позами и движеніями отъ таковыхъ же у *Прок.* Средній ангелъ внизу держитъ въ одной рукѣ чашу съ причастіемъ, другою—небольшой крестъ, которымъ прикасается къ челу старца на колѣнахъ. Въ облакахъ херувимскія головки, какъ и у *Прок.* Крестъ у верхняго ангела посреднѣ—русскій. Саваоѳъ представленъ на византійскомъ тронѣ, прямо съ лица. Толпа народа напереди вся одѣта по иконописному. Текстъ представляетъ отличія отъ текста *Прок* Такъ напримѣръ: у *Прок.* „по сихъ“, у *Кор.* „по семъ“; у *Прок.* „видѣхъ иного ангела“, у *Кор.* „видѣхъ инъ ангелъ“. Сверхъ того, вторая половина текста у обоихъ разная.

7. Престолъ богато украшенъ. Сіяніе изъ языковъ только вокругъ головы Саваоѳа. Онъ самъ и всѣ ангелы (въ вѣнцахъ) въ стилѣ иконописномъ, въ одеждахъ византійскихъ. Группы ангеловъ иныя, чѣмъ у *Прок.* и *Писк.* Пейзажъ внизу — тоже. Текстъ внизу иной редакціи противъ *Прок.*; напримѣръ: у *Прок.* „бысть молчаніе“, у *Кор.* „бысть безмолвіе“; у *Прок.* „предъ божьимъ престоломъ стояху“, у *Кор.* „предъ Богомъ стояху“ и т. д.

8—9. (Безъ №). Оба сюжета соединены въ одну картинку. Очень отдаленное сходство съ картинк. *Прок.* и *Писк.* Довольно сходны одни ангелы, летящіе въ небѣ. Текстъ тожественный съ текстомъ *Прок.*, но съ разницею грамматическихъ формъ.

10—11. Оба сюжета соединены вмѣстѣ. Пламя надъ падающей звѣздой, пейзажъ, деревья, трава, группа труповъ, городъ въ фонѣ, все это иначе здѣсь, чѣмъ въ обѣихъ картинкахъ *Прок.* Ангелы схожи. Текстъ тожественный съ *Прок.*, но съ разницею грамматическихъ формъ.

12. Сочиненіе имѣетъ болѣе сходства съ такимъ же у *Писк.*, чѣмъ у *Прок.*, а именно: надъ звѣздой, въ столбѣ тьмы, является „пругъ“; подъ двумя бѣгущими лежитъ третій еще человѣкъ въ чалмѣ; упавшіе два человѣка, въ центрѣ картины, лежатъ головами къ центру, и т. д. Текстъ тожественный съ текстомъ *Прок.*, но съ разницею грамматическ. формъ.

Апокалипсисъ Писпатора.

8. Ангелы (безъ вѣнцовъ) всѣ въ иныхъ позахъ, чѣмъ у *Прок.* и и *Кор.* Херувимскихъ головокъ вовсе нѣтъ. Крестъ у ангела вверху — западно - европейскій. Тронъ Саваоѳа—рококо.

9. Престолъ почти безъ украшеній. Сіяніе только вокругъ головы Саваоѳа, изъ однихъ черточекъ. Пейзажъ внизу очень мелкій.

10. Близкое сходство съ картинкой *Прок.*

11. Корабли и паруса иные, чѣмъ у *Прок.*

12. Видны не деревья, а только тоненькіе стволы изъ-подъ облака. Труповъ людей всего четыре. Воды спереди очень мало.

13. Обширные горизонты и пейзажи, съ постройками внизу, какихъ нѣтъ ни у *Прок.*, ни у *Кор.*

14. Сочиненіе, сходное въ отдѣльныхъ чертахъ то болѣе съ картинкой *Прок.*, то съ картинкой *Кор.*

Апокалипсисъ Троицкій.

12. Шестой ангелъ вострубилъ. Въ композиціи есть черты сходства, но и черты несходства съ композиціей *Иконы*. Такъ, наприм. Саваоѳъ представленъ въ поворотѣ въ три-четверти, тогда какъ *Иконописн.* въ профиль; у третьяго ангела, наприм., нимбъ по головѣ вмѣсто хлюку остріемъ, какъ у у Сверч. въ № 3; человѣкъ, лежащій въ правомъ углу картины, лежитъ головой къ рамкѣ, ногами къ югу, тогда какъ у *Иконоп.* наоборотъ; значить въ совершенно иномъ отношеніи къ параллельному ему ангелу и т. д.

Апокалипсисъ Царицы.

13. (Безъ №). Иное въ композиціи сильно сходно съ *Троиц.*, а иное съ *Иконоп.* Такъ напр. Саваоѳъ — въ ¾, какъ у *Троиц.*; нимбъ обѣ его руки, какъ у *Троиц.*; но фигура лежащаго на полу человѣка, вероятно ангелъ, по нимбу и подробностямъ тѣлосложенія сходна такою же фигурою у *Иконоп.*, а именно онъ лежитъ головою къ югу, ногами къ рамкѣ. И третій одною правильною ногою онъ старается отталкнуть змѣя, какъ у *Иконоп.* Замѣчательно, что всѣ ангелы держатъ трубы *лѣвой рукой*. Всѣ надписи — новописныя. Въ текстѣ есть разныя редакціи съ *Троиц.*, напр.: „*вострубивша хлюкомъ*“ у *Троиц.*, „*дѣвятый хлюкомъ*“ у *Кор.*; „*ангелу имѣющу трубу*“ у *Троиц.*, „*ангелу имѣющу трубу*“ у *Кор.*; „*при рѣкѣ*“ у *Троиц.*, „*на рѣкѣ*“ у *Кор.*; „*на рѣцѣ*“ у *Троиц.*, „*на рѣкѣ*“ у *Кор.*; „*число конемъ имѣшихъ двѣсти тма тмамъ*“ у *Троиц.* и т. д. Сверхъ того, текстъ у *Кор.* пространнѣе.

Апокалипсисъ Бесѣдъ.

15. Сочиненіе, сходное по съ [illegible] *Троиц.*, но *Кор.*, по [illegible] отличающееся отъ обѣ

14. „И четыре ангела кричаху“. Композиція имѣетъ много сходства съ такою же у *Иконоп.*, но есть также и различія. Такъ напримѣръ, расположеніе воиновъ на полѣ совершенно иное: впереди маленькій, нежели большой: у *Иконоп.* наоборотъ. Сверхъ того, у этого послѣдняго еще 2 судна вмѣсто на горизонтѣ. Пейзажъ вокругъ Іоанна Богослова совершенно различный отъ обѣихъ картинахъ: у *Троиц.* онъ иконописнаго стиля и требованіемъ, сверхъ того, группы людей, между которыми видна гора съ ведутами.

14. (Безъ №). Композиція въ общемъ приближается къ картинѣ *Иконоп.*, наприм.: колорита большой коробъ и точно такой формы, какъ у *Иконоп.*, а кромѣ еще 3 коробки, какъ у него же, но въ общемъ заключаетъ совершенно самостоятельныя подробности, какихъ нѣтъ ни у *Иконоп.*, ни у *Троиц.*; такъ наприм. отношеніе скалы вокругъ Іоанна Богослова, зелень, ростущая вокругъ него и т. д. Текстъ иной редакціи въ сравненіи съ *Троиц.*: такъ наприм., „и ѣста языка“ у *Троиц.*, „и ѣсть языкъ“ у *Кор.* Формы грамматическія также представляютъ разницы.

16. Иное въ композиціи сходно *Кор.*, иное съ *Троиц.* Нѣкоторыя [illegible] Іоанна Богослова отъ обѣихъ и съ [illegible] ихъ общихъ.

15. „И языкомъ грость“. Сочиненіе совершенно отличное и отъ *Иконоп.*, и отъ *Кор.*: „*Звѣрь*“ изображенъ иной формы; у него на головѣ корона, на всѣхъ орудіяхъ широко выступы. Передъ нимъ пророки Енохъ и Илія въ бѣлыхъ одеждахъ; далѣе лежатъ они же, *избѣленные Звѣремъ*. Текстъ внизу очень *обширный*.

15. (Безъ №). Сочиненіе отчасти похоже на картину *Иконоп.*, а отчасти на картину *Троиц.*: „*Звѣрь*“ похожъ на „*Звѣря*“ у *Иконоп.*, безъ короны и орала: онъ пожираетъ лежащихъ на землѣ пророковъ Еноха и Илію (у *Иконоп.* онъ пожираетъ грѣшныхъ людей: два человѣка *бѣгутъ* прочь и двое другихъ, посреди картины, смотрятъ на явленіе въ облакахъ пророковъ Еноха и Илію во всѣ [illegible] ныне. Вдали разрушающійся городъ, тоже какъ у *Иконоп.* по архитектурнымъ формамъ тутъ ничего. Съ другой стороны, въ фонѣ является Іоаннъ Богословъ, изъ[illegible] ходитъ жезломъ, какъ у *Троиц.*, но его фигура, тоже и архитектура вокругъ — иная. Текстъ иной въ сравненіи съ *Троиц.*

17. Композиція представляетъ [illegible] сходство съ [illegible] *Кор.*: группы людей [illegible] ныне ныне. Костюмы и архитектура — такіе.

16. „И удрать отъ лицей и клятвы“. „*Звѣрь*“ пожираетъ распростертыхъ на землѣ пророковъ Еноха и Илію, какъ въ предыдущей картинѣ *Кор.*, и рисунокъ и всѣ формы совершенно иные.

— Вовсе нѣтъ.

— Вовсе нѣтъ

Дѣйствіе происходитъ на большой площади съ богатой архитектурой въ стилѣ *рококо*; толпы мущинъ и женщинъ пляшутъ, другіе угощаются у накрытыхъ столовъ. Изъ нѣсколькихъ трубъ надъ домами идетъ дымъ. Направо, два человѣка въ чалмахъ и коротком платьѣ встрѣчаются съ кубками въ рукахъ.

17. „И по трехъ днехъ и полдня, духъ животный"... Пророки Енохъ и Илія на облакахъ, стоятъ на колѣнахъ передъ небеснымъ сіяніемъ, а внизу по землѣ бѣгутъ два человѣка прочь, какъ у *Кор.* въ № 15 и *Писк.* въ № 17; все остальное—новое сочиненіе; на землѣ, напереди, видяются части разрушившихся зданій.

— Вовсе нѣтъ.

— Вовсе нѣтъ.

18. „И седьмый ангелъ вострубя". Въ лѣвомъ верхнемъ углу Саваоѳъ благословляющій, позади престола; посреди картины вверху, на облакѣ, трубящій ангелъ. На расположенный внизу городъ нисходитъ „трусъ и градъ великъ".

— Вовсе нѣтъ.

— Вовсе нѣтъ.

19. „И знаменіе веліе явися на небеси". Композиція довольно схожая съ композиціей у *Писк.*, но и съ значительными различіями: „Жена" окружена двойнымъ сіяніемъ изъ языковъ пламени, и позади ея спины — крылья. Группа четырехъ ангеловъ, направо вверху на облакѣ, иначе расположена. Головы „Змѣя" расположены въ три ряда: 4 головы въ заднемъ ряду, 2 впереди, сельмая наклонилась впередъ. „Жена" стоитъ ногами на мѣсяцѣ, какъ у *Пискат.* Роговъ на „Змѣѣ" не 10, какъ по тексту слѣдуетъ, а 12. Подъ „Змѣемъ" — круглая земля.

19. (Безъ №). Композиція, болѣе походящая на таконую же у *Писк.*—вокругъ „Жены" одно сіяніе, а не два и крыльевъ у нея за спиною нѣтъ. Но ангеловъ на облакахъ не четыре (какъ у *Писк.* и *Прок.*), а три, и всѣ три съ мечами; съ копьемъ нѣтъ ни одного. Шесть головъ „Змѣя" всѣ врядъ, одна седьмая наклонилась впередъ. „Жена" не стоитъ на мѣсяцѣ, а онъ расположенъ ниже ея ногъ. Подъ „Змѣемъ" земля не круглая. Замѣчательно, что всѣ три ангела держутъ мечъ въ лѣвой рукѣ, какъ въ № 13. Текстъ тожественный съ текстомъ *Прок.*, кромѣ грамматическихъ формъ.

18. Композиція похожа частью на таковую же у *Прок.*, частью на ту, что у *Кор.*, но нѣкоторыя подробности совершенно особенныя. Къ числу послѣднихъ относится остріе, въ видѣ клюва, на концѣ носа на двухъ головахъ „Змѣя". Подъ „Змѣемъ" не обозначена форма земли.

20. „И видѣхъ звѣря, исходящаго изъ моря". Композиція, схожая съ таковою же у *Пискат.*, но группа людей и ихъ костюмы совершенно иные.

20. Композиція, схожая съ такою же у *Прок.* и *Писк.*, группа же людей и костюмы иные, чѣмъ у того и у другого. Но у *Кор.* со скалы свѣшиваются къ морю вѣтви дерева, что есть и у *Писк.* и нѣтъ у *Прок.* Текстъ тожественный съ текстомъ у *Прок.*, кромѣ мелкихъ грамматическихъ разницъ.

19. Композиція, схожая съ таковою же у *Прок.* и *Кор.*, но группа людей и ихъ костюмы совершенно отличны и отъ того, и отъ другаго.

21. „И видѣхъ и се агнецъ стояше на горѣ". Сочиненіе не имѣющее никакого сходства съ такимъ же у *Пискат.* и *Кор.* „Агнецъ" очень значительныхъ (по картинкѣ) размѣровъ, стоитъ по серединѣ, вверху; надъ нимъ сіяніе изъ языковъ пламени въ два ряда; подъ нимъ площадка треугольной формы, ее окружаютъ безчисленныя толпы народа. Кругомъ Іоанна Богослова, распростертаго на землѣ и готовящагося писать, долина съ зеленью, безъ всякихъ построекъ.

21—22. Два эти №№ стоятъ на одной и той же картинкѣ, имѣющей много сходства съ композиціей у *Писк.*, но есть также и различія. А именно: у *Кор.* агнецъ представленъ въ профиль и со знаменемъ, кругомъ него два сіянія; у *Писк.* агнецъ въ ракурсѣ безъ знамени и безъ сіяній; у *Кор.* поклоняющіеся агнцу—все старцы; группы старцевъ съ арфами, на облакахъ и летящіе три ангела—совершенно иные, чѣмъ у *Писк.* Текстъ тождественный съ текстомъ у *Прок.*, но съ небольшими измѣненіями, какъ напр.—„А може аще идетъ" у *Прок.*, „а може идетъ"—у *Кор.* У послѣдняго напечатаны вмѣстѣ

20. Композиція, сходная съ картинкой №№ 21—22 у *Кореня* и отчасти съ № 22 у *Прок.* Но много и различій.

ство съ такою же въ правой сторонѣ № 20 у *Пискат.* Но фигура Іоанна Богослова совершенно иная, фигуры трехъ летящихъ ангеловъ расположены въ иномъ порядкѣ; позади Іоанна—горы и т. д.

23. „И видѣхъ и се облакъ свѣтелъ". Композиція, очень близкая къ такой же у *Пискат.*, только сіяніе около Саваоѳа иной совершенно формы и ангелы иконописные (какъ впрочемъ и вездѣ); ангелъ вдали, у виноградаря, держитъ серпъ правою рукою (у *Пискат.* лѣвою), у его ногъ нѣтъ ничего на землѣ.

— Вовсе нѣтъ.

— Шаръ земной, на которомъ сверху сидитъ діаволъ, съ рогами и крыльями, расширивъ ноги. Онъ на длинныхъ цѣпяхъ держитъ человѣческія фигуры, изображающія семь смертныхъ грѣховъ. Въ лѣвомъ верхнемъ углу имя Іеговы, написанное еврейскими буквами, въ сіяніи изъ пламенныхъ языковъ. Внизу текстъ въ два столбца, налѣво 5 строкъ, направо 4. Подпись: „Прокопій діакопъ". Подъ картинкой награвированъ, въ два столбца, текстъ: „Да пріидетъ знебесныхъ палацовъ отъ отца свѣтлостна зе внутр отъ души і зверху отъ ласки, а не отъ прирожень царствъ: Справедливости покою и веселя духа сті твое: Нетог свѣта отъ блудного и не того тѣла смертелного, не бѣса который нас ошукивает. але твое Вдячное без утрапенія, спокойное беззамешапя, безпечное безъ утраты" [1]).

— Вовсе нѣтъ.

тексты, одинаковые съ текстомъ обѣихъ картинокъ *Прок.*, №№ 21 и 22.

— Вовсе нѣтъ.

23. (Безъ №). „Оружіе сѣдящаго на конн". Композиція этой картинки имѣетъ значительное сходство съ композиціей двухъ картинъ *Иск.*, №№ 25 и 26, составленныхъ вмѣстѣ, но со многими отличіями; наприм.: у *Кор.* кони всадниковъ въ сбруѣ, а у всадниковъ копья со значками; костюмы всѣ иконописные; ангелы съ вѣнцами около головы; ноги „Змія" человѣческія, тогда какъ у *Иск.* звѣриныя и т. д.

— Вовсе нѣтъ.

21. Композиція, очень сходная
такою же у *Прок.*, но съ нѣ
торыми отличіями: летящій
верху ангелъ дотрогивается
кою до серпа въ рукѣ у Саваоѳ
у ногъ ангела, приближающаго
къ винограднику, вдали стоя
корзина—чего нѣтъ въ картин
у *Прок.*

25—26. Двѣ картинки, по сочи
нію значительно схожія съ к
тинкой *Кор.*

— Вовсе нѣтъ.

[1]) По всей вѣроятности, эта картинка, находящаяся въ концѣ экземпляра Императорской Публичной библіотеки, вовсе не принадлежитъ къ „Апокалипсису", а приклеена къ настоящей тетрадкѣ только какъ произведеніе того самаго *Прокопія*, который исполнилъ предъидущія 23 картинки. По крайней мѣрѣ, ни содержаніе, ни текстъ этой картинки не заимствованы изъ „Апокалипсиса". Точно также, я считаю вовсе не принадлежащею къ „Апокалипсису", а приклеенною случайно къ нему, ту картинку работы *Прокопія* же, которая находится въ концѣ экземпляра г. Ровинскаго (т. III, стр. 277). Ни содержаніе, ни текстъ ея вовсе не имѣютъ ничего общаго съ „Апокалипсисомъ". Языкъ текста, какъ и въ предъидущей картинкѣ, вовсе не церковно-славянскій, а бѣлорусскій.

Крайне подробное сравненіе трехъ обширныхъ изданій: „Библіи Иліи" и двухъ „Апокалипсисовъ" Прокопія и Кореня, съ „Библіей" Пискатора, былъ необходимо: только такое сравненіе даетъ возможность установить точное происхожденіе и истинное значеніе этихъ важныхъ памятниковъ русской иллюстраціи и гравированія XVII вѣка. Главный результатъ, полученный при этомъ, состоитъ въ томъ, что композиціи во всѣхъ трехъ изданіяхъ—происхожденія не русскаго, а иностраннаго. Эти композиціи представляютъ, во многихъ случаяхъ, близкое сходство съ компози-

ціями, находящимися въ „Библіи“ Пискатора, но никакъ нельзя сказать, чтобъ онѣ были прямо и непосредственно скопированы съ Пискатора. Оказывается много такихъ композицій, которыя находятся въ русскихъ изданіяхъ, но которыхъ вовсе нѣтъ у Пискатора, а между тѣмъ нельзя предположить, чтобы мы судили по какимъ-нибудь неполнымъ изданіямъ Пискатора, такъ какъ находившіяся у меня въ рукахъ изданія 1650 и 1674 года буквально тожественны, листъ въ листъ, и притомъ нигдѣ не прерывающаяся нумерація, награвированная на листахъ у Пискатора, не оставляетъ никакого сомнѣнія въ томъ, что мы имѣемъ передъ глазами экземпляры полные, безъ малѣйшихъ пробѣловъ. Въ „Библіи“ Иліи мы насчитываемъ около 40 картинокъ, которыхъ вовсе нѣтъ въ „Библіи“ Пискатора. Въ „Апокалипсисѣ“ Прокопія количество такихъ совершенно особенныхъ, въ сравненіи съ Пискаторомъ, картинокъ меньше, но все-таки ихъ есть нѣсколько, и очень характерныхъ. Въ „Апокалипсисѣ“ Кореня нѣтъ такихъ картинокъ, которыхъ вовсе не было бы у Пискатора, но при извѣстномъ сходствѣ композицій, отличія до того существенны, что придаютъ совершенно самостоятельный характеръ этимъ композиціямъ. Между тѣмъ, тѣ картинки, которыя являются сверхъ комплекта въ нашихъ изданіяхъ, не могутъ быть сочтены новыми композиціями, сдѣланными Иліей и Прокопіемъ, и лишь прибавленными къ картинкамъ Пискатора: въ нихъ мы не находимъ ни самостоятельнаго сочиненія, ни самостоятельныхъ подробностей; онѣ составляютъ буквальное продолженіе остальныхъ композицій, тѣсно связанныхъ съ ними по стилю и по всѣмъ подробностямъ. Вслѣдствіе всего этого необходимо признать, что наши три изданія копированы не непосредственно съ Пискатора, а съ другихъ неизвѣстныхъ намъ до сихъ поръ изданій, однородныхъ съ Пискаторовымъ. Это послѣднее можетъ намъ служить лишь полезнымъ сравненіемъ и наведеніемъ, впредь до открытія настоящихъ коренныхъ оригиналовъ, служившихъ образцами для нашихъ копій или передѣлокъ.

„Библія“ Пискатора есть изданіе голландское. Много ли есть вѣроятія, чтобы голландская книга могла попасть въ Кіевъ въ срединѣ или даже въ концѣ XVII вѣка? Никакія историческія данныя не дѣлаютъ это вѣроятнымъ. Такой фактъ очень возможенъ для Москвы, и притомъ со времени путешествій Петра I и выросшей вдругъ у него страсти ко всему голландскому. Но никакія подобныя вліянія не дѣйствовали во второй, а тѣмъ болѣе въ первой половинѣ XVII вѣка въ Кіевѣ, у тамошнихъ монаховъ и священниковъ, состоявшихъ подъ совершенно иными вліяніями. Уже a priori гораздо вѣроятнѣе предположить, въ эту эпоху, въ Кіевѣ—вліянія нѣмецкія, и еще болѣе польскія. Кіевскіе рисовальщики и граверы частью происходили изъ Галиціи, частью же постоянно были въ ближайшей связи съ Галиціей, и всего скорѣе, поэтому, должны были имѣть передъ глазами изданія польскія (краковскія и иныя). Вспомнимъ, притомъ, что на заглавіи „Библіи“ Пискатора стоятъ слѣдующія слова: „Opus praestantissimorum hujus ac superioris seculi pictorum atque sculptorum; summo studio conquisitum et in lucem editum per Nicolaum Iohannis Piscatorem“. Значитъ, композиціи этой „Библіи“ не могутъ почитаться прямымъ созданіемъ тѣхъ голландскихъ рисовальщиковъ, имена которыхъ стоятъ на каждой страницѣ: нѣтъ, тутъ у насъ на лицо сочиненія не однихъ, но также живописцевъ и рисовальщиковъ „предыдущаго“, то-есть XVI, вѣка. По всей вѣроятности, тутъ надо разумѣть не однихъ голландцевъ XVI вѣка, но и художниковъ другихъ національностей, всего болѣе нѣмцевъ, которыхъ школа и созданія были такъ знамениты, такъ широко распространены и такъ вліятельны въ XVI вѣкѣ. Пискаторъ (то-есть, латинизированный Фишеръ) является, со своими голландскими рисовальщиками и граверами, лишь компиляторомъ, популяризаторомъ композицій, уже и раньше того знаменитыхъ, распространенныхъ и любимыхъ. Чтò мудренаго въ сходствахъ его изданій съ изданіями такихъ-то и такихъ-то нашихъ кіевскихъ монаховъ, когда они могли черпать изъ тѣхъ же источниковъ, какъ и художники Пискатора, или по крайней мѣрѣ, изъ изданій такихъ нѣмецкихъ и польскихъ художниковъ, которые наравнѣ съ голландцами Пискатора черпали изъ этихъ первоначальныхъ источниковъ.

„Первоначальными“ источниками я безусловно считаю въ настоящемъ случаѣ источники—нѣмецкіе. Всѣ главные, самые характерные мотивы, напримѣръ, „Апокалипсиса“, я встрѣчаю уже въ иллюстрированныхъ нѣмецкихъ „Новыхъ Завѣтахъ“ начала XVI в., задававшихъ потомъ тонъ изданіямъ и польскимъ, и чешскимъ, и голландскимъ, и т. д. Такъ напримѣръ, такіе наиважнѣйшіе и оригинальнѣйшіе мотивы, какъ Савао̀ъ, стоящій въ ряду семи свѣтильниковъ, держащій въ поднятой рукѣ семь звѣздъ и испускающій изъ устъ мечъ, или „Четыре всадника“ или „Пруси“, поднявшіеся въ столбѣ дыма, или Ангелъ, у котораго „лицо яко солнце и ногѣ яко столпи огненніи“—всѣ эти мотивы существуютъ, вполнѣ выдѣланные и ставшіе какъ бы твердымъ канономъ, уже въ знаменитой Виттенбергской Библіи 1522 г., но кромѣ того, во множествѣ другихъ библій, послѣдовавшихъ за нею. Очень вѣроятно, что они находились, въ болѣе первобытномъ видѣ, и въ изданіяхъ, предшествовавшихъ ей.

Но кромѣ этихъ общихъ соображеній, есть еще и частные доводы въ пользу того, что рисунки указанныхъ выше изданій копированы не съ голландскихъ, а съ нѣмецкихъ или, еще скорѣе, съ польскихъ образцовъ. Многія изъ крупнѣйшихъ особенностей, мною отмѣченныхъ при подробномъ сравненіи, и не находящихся у Пискатора, оказываются именно въ изданіяхъ нѣмецкихъ и польскихъ. Таковы, напримѣръ, въ „Апокалипсисѣ“, въ картинкѣ: „Четыре всадника“ (№ 3 у Прокопія и Кореня)—коса въ рукахъ у Смерти; въ картинкѣ: „Пророки Енохъ и Илія передъ Звѣремъ“ (№ 15 у Прокопія)—изображеніе Звѣря четвероногимъ чудовищемъ, съ крокодиловою пастью, трехцвѣтною тіарою на головѣ и съ длиннымъ ораремъ на шеѣ (нашъ

[illegal] (I, № 27).
[illegal] (I, №№ 28—29).
[illegal] (I, № 30).
[illegal] (I, № 31).
[illegal] (I, № 92).
[illegal] (I, №№ 93—94).
[illegal] (I, № 96).
[illegal] (I, № 97).
[illegal] (I, № 102).
[illegal] (I, № 103).
[illegal] (I, № 104).
[illegal] (I, № 105).
[illegal] (I, № 106).
[illegal] (I, № 107).
[illegal] (I, № 108).
[illegal] (I, № 109).
[illegal] (I, № 110).
[illegal] (I, № 111).
[illegal] (I, № 112).
19) О пользѣ пропитанія на кружалѣ (I, № 113).
20) Отдых вѣ гадра (I № 123).
21) Ученіе дѣлаетъ (I, № 125).
22) Дѣтское предпочтеніе (I, № 127).
23) Дѣтская комнатка (I, № 128).
24) Старина не вѣчный у молодой (I, № 131).
25) Мужика мыши пугаетъ (I, № 148).
26) Баба пивомъ придетъ (I № 149).
27) Говорить тихонько (I, № 157).
28) Мыши кота погребаютъ (I, №№ 166 и 168).
29) Вотъ (I № 172 и 172 а).
30) Мальчикъ съ воломъ пропитавшіеся (I, № 177).
31) Тарасъ пьяница (I № 187).
32) Ерошка Фомы и Парамошка (I, №№ 188 и 189).
33) Мужикъ Пашка и братъ его Ерошка (I, № 190).
34) Самсонъ и Парамошка (I, № 191).
35) Барыня (I №№ 199 и 201).
36) Права (I № 202).
37) Вора на обманъ (№ 203).
38) Вора пришелъ на дворъ (I, № 204).
39) Крестины (I № 205).
40) Сельскіе попы (I № 212).
41) Попъ (I № 214).
42) [illegal] (I №№ 21 и 215).
43) [illegal] (I № 22[illegal]).
44) [illegal] (I № 22[illegal]).
45) [illegal] (I №№ 2[illegal]).
46) [illegal] (I № 2[illegal]).
47) [illegal]

вотъ разносоставнаго списка нельзя было бы см
нетъ изъ произведеній Кіевской школы.

Гравюръ на деревѣ Московской школы предс
знаютъ такое богатство и разнообразіе содерж
какое не представляетъ Кіевская школа: эта
сѣдняя вообще очень однообразна и бѣдна по
нетъ задаетъ, какъ всякая школа, почти всѣ
только приложенныя къ сюжетамъ строго-реал
ныя, и притомъ очень часто иконописныя, и
составляетъ первое и существеннѣйшее отличіе
родныхъ картинокъ Московской школы отъ такихъ
Кіевской. Второе отличіе состоитъ въ томъ, что
народныя картинки Московской школы имѣютъ о
значительный форматъ, какого никогда не дости
народныя картинки Кіевской школы. Московскія
тинки доходили иногда до форматовъ даже гро
ныхъ, какъ, напримѣръ, „Побоище Александра
кедонскаго“ (Атласъ, т. II, № 294). Ничего по
него никогда не бывало въ картинкахъ Кіев
школы: картинки этой послѣдней, гравированныя
деревѣ, всѣ малаго, иногда очень малаго форм
между тѣмъ какъ малый форматъ вовсе неизвѣст
въ картинкахъ школы Московской.

Московская школа на столько же разнообра
Кіевской въ своихъ техническихъ пріемахъ, на ско
разнообразнѣе и въ сюжетахъ своихъ. Рисунок
картинокъ несравненно смѣлѣе и свободнѣе, не
ран на всю грубость; рисунокъ кіевскихъ карти
монотоненъ, формаленъ и крайне однообразенъ,
надлежитъ цѣлой школѣ, а не отдѣльному ху
нику, не свидѣтельствуетъ о фантазіи и вообра
ніи. Собственной иниціативы у кіевскихъ худо
ковъ почти вовсе нѣтъ: они копируютъ съ об
цовъ либо иконописныхъ, или же иностранныхъ.
новое, собственное, является какъ бы запрет
плодомъ въ Кіевской школѣ. Въ Московской ш
напротивъ, самое широкое раздолье форм
собственныхъ, своеобразныхъ. Такія произведенія,
„Баба-Яга“, „Мыши кота погребаютъ“, „Тарасъ
пьяница“, „Блинщица“, „Пьяница на кружалѣ“ и
совершенно немыслимы въ Кіевской школѣ.

Московская школа, не имѣя за богатство и
[illegal]

всего болѣе утверждаютъ въ этомъ не только сюжетъ, составъ и расположеніе картинки, текстъ при ней, но и форма буквъ, и знаки въ бумагѣ. Этотъ послѣдній признакъ — одинъ изъ самыхъ важныхъ и достовѣрныхъ, и мнѣ удалось, еще въ 1858 году, на основаніи бумажныхъ знаковъ, доказать, что оттиски гравюръ „Баба-Яга“ и „Мыши кота погребаютъ“ (экземпляры, принадлежащіе Императорской публичной библіотекѣ) относятся ко второй половинѣ XVIII вѣка, и именно къ царствованію Екатерины II (Отчетъ о второмъ присужденіи наградъ графа Уварова, 1858, стр. 61—62). Точно также, разныхъ періодамъ этого же вѣка навѣрное принадлежатъ, по отпечатанію, и всѣ прочія значительнѣйшія картинки Штелиновскія, или принадлежащія къ одной категоріи со Штелиновскими. Но по сочиненію, рисунку и производству гравюры, всѣ эти картинки вполнѣ тожественны съ нашими народными картинками XVII столѣтія. Возьмите, напримѣръ, одного изъ ангеловъ или Адама въ „Библіи“ Кореня, и сравните ихъ съ Ильей Муромцемъ, Соловьемъ-Разбойникомъ, Ерусланомъ, Гвидономъ, Евдономъ, Бовой-Королевичемъ, кавалеромъ въ „Блинщицѣ“ и въ картинкѣ „Угощеніе яблоками“, съ конными и пѣшими „гренадерами“, съ мужиками Ермошками, Пашками и Парамошками, и т. д. и т. д., въ картинкахъ Штелиновской и Олсуфьевской коллекцій, вы вездѣ найдете одинъ и тотъ же обликъ лица, одну и ту же форму головы, глазъ, рта, волосъ, однѣ и тѣ же руки и ноги, весь корпусъ. Точно также, возьмите Еву съ любой картинки Кореня и сравните ее съ королевнами Дружневной, Магиленой, Верезой, блинщицей, Нѣнкой, осѣдлавшею старика, и т. д., и т. д., въ тѣхъ же картинкахъ Штелиновской и Олсуфьевской коллекцій—и во всѣхъ подробностяхъ лица, головы, глазъ, рта, волосъ, тѣла, рукъ, ногъ и т. д. найдете полное тожество. Разница только въ костюмѣ. Точно также, толпа народа, гдѣ она встрѣчается въ „Библіи“ и въ „Апокалипсисѣ“ Кореня, имѣетъ всегда черты наиближайшаго сходства съ толпой народа, какъ она изображается въ лубочныхъ картинкахъ, отпечатанныхъ въ XVIII вѣкѣ; см., напримѣръ, народъ въ „Притчѣ о Лазарѣ“, въ „Исторіи Іосифа“, побѣжденные подъ ногами коней и богатырей: Бовы-Королевича, Салтана Салтановича (Атласъ, томъ I, №№ 19, 20, 28, 29 а) и т. д. Переходя къ подробностямъ внѣшней обстановки, мы находимъ, что и архитектура совершенно тожественна въ лубочныхъ картинкахъ XVII и XVIII вѣка: стоитъ сравнить зданія въ листахъ №№ 15, 20, 26, 28 „Библіи“ Кореня съ подобными зданіями въ фонѣ „Мыши кота погребаютъ“ (№№ 166, 167, 168), въ фонѣ картинки „Щипли самъ себя за носъ“ (№ 248), въ фонѣ „Гренадеровъ“ (№ 275), въ фонѣ богатырей: Бовы-Королевича (№№ 21 и 22), Гвидона (№ 27), Петра Златые-Ключи и королевны Магилены (№№ 31, 32). Растительность, часто наполняющая фоны нашихъ московскихъ лубочныхъ картинокъ, также представляетъ замѣчательные образцы тожественности въ произведеніяхъ XVII и XVIII вѣковъ. Такъ, напримѣръ, характерная трава, съ остроконечными загнутыми листочками; цвѣты, одни чашечками, другіе пирамидками изъ шариковъ, которые выходятъ на высокомъ стеблѣ изъ средины остроконечныхъ листьевъ, сильно напоминая собою стиль персидскій, одни чашечками, другіе шариками, сложенными въ видѣ маленькихъ пирамидъ; большія деревья, похожія на листъ, поставленный стоймя на толстомъ стеблѣ,—все это точь въ точь въ томъ же самомъ видѣ и формахъ встрѣчается на всѣхъ характернѣйшихъ изображеніяхъ богатырскихъ, юмористичныхъ, религіозныхъ и бытовыхъ, выпущенныхъ въ свѣтъ, въ теченіе XVIII в., изъ московскихъ гравировальныхъ мастерскихъ.

Такого единства и такой послѣдовательности въ типахъ нельзя было бы указать въ произведеніяхъ Кіевской школы. Даже въ тѣхъ изъ числа ихъ, которыя нажутся на первый взглядъ вполнѣ иконописными, единство типовъ и формъ далеко не сохраняется, и можно сказать, сколько было рисовальщиковъ и граверовъ, столько было манеръ изображенія. Но это было не разнообразіе самобытныхъ и богатыхъ дарованіями личностей, а одно лишь разнообразіе неумѣлости и неопытности. Сколь мало было интереса, у кіевскихъ мастеровъ, въ самыхъ композиціяхъ, въ большинствѣ случаевъ скопированныхъ съ иконописныхъ или нѣмецко-польскихъ образцевъ, столько же мало было интереса и въ тѣхъ формахъ, посредствомъ которыхъ они выражали эти неинтересныя композиціи. Тутъ являлись постоянно, и въ лицахъ, и въ костюмѣ, и въ архитектурѣ, и въ пейзажной обстановкѣ, либо неподвижныя, застылыя формы византійскія, позднѣйшаго, разслабленнаго и безцвѣтнаго стиля, или же формы рококо, безвкусныя, искривленныя и мало-художественныя. Какъ ни грубъ и топоренъ московскій стиль, все въ немъ больше интереса, характерности и самобытности.

Въ двухъ мѣстахъ своей книги г. Ровинскій говоритъ про сходство русскихъ лубочныхъ картинокъ съ нѣмецкими народными картинками. Одинъ разъ у него сказано: „Такъ какъ картинки Ганса Сакса по замыслу и способу изданія имѣютъ большое сходство съ нашими народными картинками, то“... и т. д. (т. IV, стр. 198); другой разъ: „По формату и стилю, русскія народныя картинки, рѣзанныя на деревѣ, ближе всего подходятъ къ стариннымъ нѣмецкимъ картинкамъ, изданія Ганса Сакса и др.“ (т. V, стр. 22). Съ первымъ положеніемъ можно, мнѣ кажется, скорѣе согласиться, чѣмъ со вторымъ, особливо если имѣть въ виду по преимуществу картинки Московской школы. Со старыми нѣмецкими картинками (изъ которыхъ многими украшены стихотворенія Ганса Сакса) наши старѣйшія московскія картинки имѣютъ сходство, во-первыхъ, по „замыслу“, то-есть, по цѣли общей, первоначальной: служить для наставленія или забавы народа, въ чемъ, впрочемъ, наши картинки сходятся и со многими другими народными картинками прежняго времени, напримѣръ, французскими, англійскими, италіанскими и т. д.; во-вторыхъ, „по способу изданія“, т.-е., по тому, что онѣ были гравированы на деревѣ, разносились по городамъ, селамъ и деревнямъ, и принадлежали къ домашнему обиходу низшихъ классовъ, наклеенныя на стѣны, двери, сундуки и т. д., что опять-таки было въ общемъ

употребленіи у всей старой Европы, не одной только Германіи или Россіи. Но я не могу согласиться со вторымъ положеніемъ, именно, что „по формату и стилю“ наши лубочныя картинки ближе всего подходятъ къ старымъ нѣмецкимъ, времени Ганса Сакса, т.-е. второй половины XVI вѣка. Старыя нѣмецкія народныя картинки отличаются, въ большинствѣ случаевъ, замѣчательною художественностью сочиненія и столько же замѣчательнымъ мастерствомъ выполненія (натурально въ предѣлахъ царствовавшаго тогда стиля), такъ какъ всѣ онѣ почти сплошь рисованы и гравированы истинными мастерами, игравшими извѣстную роль въ исторіи искусства. Про наши картинки ничего подобнаго нельзя сказать. Между ними нѣтъ такихъ, которыя заключали бы въчто замѣчательное въ отношеніи художественности композиціи, рисунка или граверовальной техники. Онѣ сочинены и исполнены людьми, не имѣвшими художественнаго таланта и не получившими художественнаго образованія (исключеніе, въ послѣднемъ отношеніи, составляютъ художники, работавшіе по заказу правительства). Все ихъ достоинство и значеніе заключается въ мысли и чувствѣ, ихъ выражающихъ. Поэтому-то не можетъ быть никакого сравненія между ними и картинками нѣмецкими вообще, особливо же тѣми, которыя служили въ Германіи для иллюстрированія стиховъ Ганса Сакса. Прибавимъ, больше не видѣть того, что, независимо отъ талантливости сочиненія и выполненія, въ нѣмецкихъ картинкахъ присутствуетъ складъ общежительности, тогда какъ въ нашихъ (всего болѣе, конечно, въ картинкахъ Московской жизни) [illegible]

[illegible]

лись все только безцвѣтіе и безцвѣтіе, а главное, все болѣе и болѣе наполнялись элементами чуждыми, европейскими, все болѣе и болѣе исходили на степень производства фабричнаго, гуртоваго, очень далеко отъ того производства единоличнаго, грубаго, но характернаго, которое проявляется въ гравюрахъ на деревѣ.

Самую важную роль, между граверами на мѣди, играютъ тѣ, которые служатъ позднѣйшими копіями съ первоначальныхъ гравюръ на деревѣ. Тутъ, при всемъ упадкѣ техники, при всемъ модернизированіи, при всемъ пропусканіи однихъ мотивовъ, смѣлыхъ и шершавыхъ, уже казавшихся болѣе позднему времени непозволительными, при всемъ вставленіи мотивовъ новыхъ, болѣе „скромныхъ“ и „цензурныхъ“, старая канва все-таки сильно просвѣчиваетъ и даетъ себя знать. Мы въ этомъ легко убѣждаемся, при сличеніи болѣе новыхъ переводовъ съ переводами болѣе старинными. Каждый, можно сказать, десятокъ лѣтъ привносилъ новыя ограниченія, урѣзки, затушеванія и скрашиванія—въ общемъ выходило задушеніе первоначальнаго склада, мысли и чувства. Такія картинки, какъ, напримѣръ, „Мышь кота погребаетъ“ (Атласъ, №№ 166—170) или „Страшный судъ“ (Атласъ, №№ 1006—1013), много потеряли и сильно обѣднѣли въ нашихъ перепѣвахъ. Когда мы ставимъ сравнивать ихъ со старинными: не будь теперь на лицо этихъ старинныхъ, мы могли бы быть довольны и позднимъ: такъ много въ нихъ все-таки сохранилось прежняго склада и крѣпкой сущности. Но именно есть теперь у насъ не мало такихъ картинокъ, гдѣ [illegible]

[illegible]

но всѣ исключены изъ Атласа, такъ какъ г. Ровинскій предполагаетъ издать ихъ въ особомъ атласѣ. Намѣреніе вполнѣ справедливое и заслуживающее всякой похвалы. Но до появленія такого атласа, или вообще воспроизведеній нашихъ гравюръ на мѣди XVII вѣка и перваго начала XVIII вѣка, не слѣдуетъ, по моему мнѣнію, приниматься за разсмотрѣніе характера и сущности всего контингента нашихъ лубочныхъ картинокъ, гравированныхъ на мѣди. Типы, формы представленія, формы производства, все это получитъ тогда надлежащее свое объясненіе и прочную исходную точку. Тогда и „Притча о блудномъ сынѣ", изданная въ 1685 г., явится въ настоящей исторической своей обстановкѣ, въ настоящемъ своемъ свѣтѣ, какъ соединеніе элементовъ русскихъ, внесенныхъ русскими граверами-серебряниками, и элементовъ иностранныхъ, идущихъ отъ тѣхъ голландскихъ граверовъ, у которыхъ нѣкоторые изъ граверовъ-серебряниковъ были въ концѣ XVII вѣка въ ученіи. Тогда можно будетъ съ достаточною основательностью разсмотрѣть и вопросъ о нашихъ сказкахъ, печатанныхъ тетрадочками съ мѣдныхъ досокъ: этотъ послѣдній вопросъ до сихъ поръ еще вполнѣ теменъ и ни одна его подробность, ни одна частность формъ, группировки, костюмовъ, архитектуры, экипажей, утвари, пейзажа, ботаники въ фонахъ, еще не затронута и не изслѣдована.

Замѣтимъ, притомъ же, что въ связи со всѣмъ этимъ стоитъ еще и важный вопросъ объ орнаментикѣ. Въ одномъ мѣстѣ своего текста г. Ровинскій говоритъ: „Со времени Аѳанасія Трухменскаго (искуснѣйшаго изъ всѣхъ граверовъ-серебряниковъ второй половины XVII вѣка) появляются у насъ, кажется мнѣ, украшенія и рамки, составленныя изъ цвѣтовъ (въ горшкахъ), птицъ и животныхъ, напоминающія обои и шкафныя доски, донынѣ существующія въ Дамаскѣ и другихъ малоазіатскихъ городахъ" (т. IV, стр. 513). Показаніе это чрезвычайно важное, и, если оно фактически будетъ доказано, можетъ повести къ очень значительнымъ соображеніямъ и выводамъ о турецкомъ вліяніи на русское искусство въ XVII вѣкѣ. Но для этого надо имѣть весь матеріалъ подъ руками.

III.

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ШКОЛА.

Лубочныя картинки Петербургской школы рѣзко отличаются отъ картинокъ школъ Московской и Кіевской. Во-первыхъ, онѣ всѣ уже гравированы на металлѣ, оставивъ совершенно въ сторонѣ коренной народный матеріалъ для производства лубочныхъ картинъ—дерево, а во-вторыхъ, онѣ совершенно утрачиваютъ связь съ древне-русскимъ до-Петровскимъ искусствомъ, и принадлежатъ вполнѣ новому періоду, духу и направленію русской цивилизаціи. Ни прежняго юмора, ни смѣлой инціативы, наблюдательности, подъема чувства и мысли, сатиры, какими отличались народныя картинки Московской школы — въ картинкахъ Петербургской школы не оказалось, такъ какъ она чаще всего, еще со временъ Петра I, имѣла назначеніемъ оффиціальную, служебную иллюстрацію, по приказу начальства, и рѣдко сама собой предпринимала что-либо, кромѣ развѣ вполнѣ рыночныхъ, торговыхъ изданій, не имѣющихъ никакого историческаго и культурнаго характера. Притомъ же низкое достоинство исполненія, все бо́льшая и бо́льшая неряшливость и неумѣлость производства, оставившая далеко за собою неряшливость и неумѣлость первыхъ петербургскихъ граверовъ, Зубовыхъ и ихъ товарищей, заставляетъ придавать еще меньшее значеніе произведеніямъ этой школы.

О нихъ, быть можетъ, не стоило бы вообще много распространяться, какъ о произведеніяхъ слишкомъ незначущихъ и безцвѣтныхъ, еслибы въ нынѣшнемъ столѣтіи не появились, въ числѣ произведеній этой школы, народныя картинки на Наполеона и на войну 1812 года. „Ни одно событіе", говоритъ г. Ровинскій, „не было такъ роскошно иллюстрировано въ народной галлереѣ нашей. Около 200 картинокъ представляютъ намъ, такъ сказать, лицевыя вѣдомости всего того, что происходило въ это достопамятное время, день за днемъ: геройскіе подвиги русскихъ Курціевъ и Сцевол, Наполеоновы неудачи и бѣгство, и конечное истребленіе его арміи" (томъ V, стр. 277). Г. Ровинскій, самъ собравшій, цѣною долголѣтнихъ поисковъ, одну изъ наиполнѣйшихъ въ Россіи коллекцій этихъ картинокъ, положилъ много труда на изученіе и описаніе ихъ, а Атласъ его заключаетъ наибольшую часть всѣхъ интереснѣйшихъ и значительнѣйшихъ картинокъ этого собранія. Картинки эти очень неравнаго достоинства: однѣ дѣланы очень даровитыми и остроумными художниками, каковы были Теребеневъ и Ивановъ, получившими правильное художественное образованіе, рисующими и гравирующими очень не дурно, но все-таки не утратившими оттого способности выражать остро, мѣтко и наглядно мысли и чувства, отвѣчающія народному настроенію извѣстной исторической минуты; другія сочинены людьми, вполнѣ неотесанными въ художественномъ отношеніи и столь же грубо рисовавшими и плоско сочинявшими, какъ и грубо и плоско думавшими. Многія изъ этихъ картинокъ представляютъ такое безсердечное науськиваніе народа къ свирѣпости и жестокости, которое не можетъ быть оправдано никакимъ непріятельскимъ нашествіемъ, но къ чести нашихъ художниковъ этого времени надо отнести однакоже и то, что иныя ихъ картинки (впрочемъ немногія) представляли тогдашней публикѣ и образцы чего-то болѣе возвышеннаго и человѣчнаго. Такова картинка И. Иванова: „Хлѣбосольство отличительная черта въ характерѣ народа Русскаго. Великодушные воины графа Витгенштейна отдаютъ свою порцію голоднымъ плѣнникамъ французскимъ" (Ровинскій, т. II, стр. 194).

Въ IV-мъ томѣ своего сочиненія, г. Ровинскій говоритъ, что „Карикатуры Теребенева вполнѣ художественны и оригинальны, и только въ немногихъ изъ нихъ проглядываетъ нѣкоторое подражаніе французскимъ карикатурамъ конца XVIII вѣка. Такъ наприм. „Входъ въ Парижъ" (№ 391) напоминаетъ

[illegible] [illegible] [illegible] [

карикатурѣ, она выразилась такъ: „On a fait en Hollande une médaille (sic) où l'Imp. Reine (Марія Терезія) et l'Imp. de Russie sont ensemble dans un carrosse, le R. de Prusse sur le siège du cocher; on leur demande où elles vont et elles répondent: où il plait au cocher de nous mener. J'ai trouvé cela très drôle; il n'y manque que la vérité ou la musique d'un opéra comique français: la première pour que cela fût piquant, ou la seconde pour que ce fût une platitude complète [1])".

„Около же 1785 года случилось въ Петербургѣ, какъ разсказываетъ въ своихъ запискахъ Л. Н. Энгельгардтъ, слѣдующее происшествіе. Фрейлина Эльмптъ, г-жа Дивова, братъ ея флигель-адъютантъ князя Потемкина графъ Вутурлинъ, и нѣкоторые другіе сдѣлали на многихъ знатныхъ людей сатиру въ рисункахъ, съ острыми язвительными и оскорбительными надписями для многихъ лицъ, въ которой не пощажена была и сама Императрица. Долго не находили сочинителей сего пасквиля, а въ удовлетвореніе болѣе потерпѣвшихъ безславію оный сожженъ былъ на эшафотѣ палачемъ. Но по нѣкоторомъ времени парикмахеръ, убирая фрейлину Эльмптъ и имѣя надобность въ бумагахъ на папильеты, взглянулъ въ уголъ и, видя разорванные лоскутки бумаги, хотѣлъ оныя употребить, но, взявши ихъ, увидѣлъ рисунки лицъ, подобралъ всѣ и представилъ оберъ-гофмаршалу, который узналъ ту сатиру, надписанную рукою фрейлины Эльмптъ, донесъ Императрицѣ, почему и открылись всѣ авторы. Фрейлину Эльмптъ, какъ говорили, оберъ-гофмейстерина высѣкла розгами и отправлена она была къ ея отцу въ Лифляндію; Дивова съ мужемъ удалена изъ столицы; графъ Вутурлинъ отставленъ съ запрещеніемъ въѣзжать въ мѣстопребываніе государыни. Всѣхъ острѣе изображенъ былъ Безбородка, недавно пожалованный графомъ: онъ держалъ книгу съ надписью: Le comte nouveau relié en veau [2])".

„Къ 1791 году относится политическая карикатура, нарисованная извѣстнымъ граверомъ Скородумовымъ—на случай бывшаго критическаго положенія въ Европѣ [3])".

„Въ 1797 году по увольненіи Н. П. Архарова отъ должности генералъ-губернатора въ Москвѣ, на счетъ его ходилъ эстампъ, на коемъ онъ изображенъ лежащимъ въ гробу, держа въ правой рукѣ клочекъ сѣна и поднося его ко рту съ слѣдующими словами: „о сѣно, сѣно, ты меня съѣло", а полиціймейстеръ Чулковъ стоящимъ поддѣ гроба и взирающимъ подгорюнившись [1])".

„Въ своихъ воспоминаніяхъ о царствованіи Императора Павла Н. А. Саблуковъ разсказываетъ слѣдующее: „Насупротивъ оконъ офицерской караульной комнаты въ Гатчинѣ росъ весьма старый дубъ. Дерево это было покрыто страшными наростами, изъ которыхъ выростали немногія вѣточки. Одинъ изъ этихъ наростовъ до того былъ похожъ на Павла, съ его косичкою, что я не могъ удержаться отъ того, чтобы его не срисовать. По возвращеніи моемъ въ казармы, мой рисунокъ такъ всѣмъ понравился, что всякій пожелалъ имѣть съ него копіи и, въ день слѣдующаго парада, я былъ осажденъ просьбами объ этомъ рисункѣ со стороны офицеровъ гвардіи. Воспроизводить его было легко и я роздалъ не менѣе 30 или 40 копій. При томъ соглядатайствѣ, которому подвергались всѣ наши дѣйствія со стороны гатчинскихъ офицеровъ включенныхъ въ наши полки, нѣтъ сомнѣнія, что Императору тотчасъ было донесено о моемъ рисункѣ и объ его распространеніи. Въ слѣдующій разъ, когда я былъ въ караулѣ, я забавлялся тѣмъ, что срисовывалъ два прекрасныхъ бюста, стоявшихъ передъ зеркаломъ въ караульной комнатѣ. Я окончилъ рисунокъ съ Генриха VI, и былъ очень занятъ срисованіемъ Сюлли, когда самъ Императоръ, незамѣченный мною, вошелъ въ комнату, сталъ за мною и, хлопнувъ меня слегка по плечу, спросилъ: „что вы дѣлаете?—Рисую, Государь", отвѣтилъ я.—„Дайте взглянуть. Прекрасно! Генрихъ IV очень похожъ, дайте взглянуть на Сюлли. И этотъ будетъ похожъ, когда будетъ конченъ. Я вижу, что вы можете сдѣлать хорошій портретъ. Дѣлали вы когда-нибудь мой?—Много разъ, Ваше Величество". Затѣмъ онъ разразился хохотомъ, взглянулъ на себя въ зеркало и сказалъ: „Хорошъ для портрета"! снова дружески хлопнулъ меня по плечу и вернулся въ свой кабинетъ, смѣясь отъ души. Конечно нельзя было поступить снисходительнѣе съ шутливымъ юношей, который нарисовалъ его карикатуру, но въ которомъ онъ не имѣлъ повода предполагать какого-либо дурнаго намѣренія [2])".

Все это, безъ сомнѣнія, событія изъ жизни придворной и аристократической. „Народнаго" тутъ ничего нѣтъ.

---

[1]) Письмо къ Гримму, марта 1778 г., Сборникъ И. Р. И. О., Спб. 1876, т. XXIII, стр. 84. Замѣтимъ кстати, что на одной медали, выбитой въ память Кучукъ-Кайнарджійскаго мира съ Турціею, вырѣзанъ сатирическій рисунокъ: графъ Румянцовъ, въ видѣ врача, открываетъ кровь султану, сидящему на коврѣ; два турка поддерживаютъ сзади султана, а третій, стоя передъ нимъ на колѣнахъ, держитъ въ рукѣ бумагу съ надписью lamente. См. Собраніе рус. медалей, изд. Археограф. Коммиссіею. № 177.

[2]) Записки Л. Н. Энгельгардта, М. 1868, стр. 58; Masson, Mémoires secrets, sur la Russie, Paris 1802, т. III, стр. 441; рескриптъ Императрицы Екатерины Петербургскому губернатору Коновницыну, апрѣля 1797 г., Рус. Арх. 1877 г., № 11, стр. 383.

[3]) Статья П. А. Ефремова въ Памятникахъ нов. рус. исторіи Кашпирева, Спб. 1873, т. III, стр. 396.

[1]) Письмо И. И. Страхова графу Воронцову, августа 1797 г. Арх. князя Воронцова, М. 1879, кн. XIV, стр. 457.

[2]) Записки Саблукова, Рус. Арх, 1869 г., № 11, стр. 1918.

IV.

Не взирая на всѣ капитальныя достоинства, сочиненіе г. Ровинскаго не свободно также и отъ недостатковъ. Главные между ними слѣдующіе:

1) Систематизація вытекающаго на лицо матеріала нѣсколько слаба. Сочиненіе дѣлится на три главныя части: въ первомъ томѣ собраны лубочныя картинки, содержащія „сказки и забавные листы", во второмъ—„листы историческіе, календари и букварн", въ третьемъ—„притчи и духовные листы". Въ общемъ, такое распредѣленіе можно признать правильнымъ и цѣлесообразнымъ, потому что дѣйствительно народныя картинки съ юмористическимъ и забавнымъ содержаніемъ занимаютъ у насъ, среди лубочныхъ картинокъ, самое главное мѣсто и представляютъ наиболѣе интереса и національной характерности; дѣйствительно, картинки съ историческимъ содержаніемъ занимаютъ второе мѣсто по важности и національному характеру и картинки съ духовнымъ содержаніемъ, не смотря на громадную свою массу, представляютъ наименѣе (въ сравненіи съ двумя предыдущими категоріями) самобытности, національнаго интереса и значенія—за исключеніемъ, впрочемъ, раскольничьихъ. Но заглавія, приданныя этимъ тремъ главнымъ подраздѣленіямъ, не могутъ быть, имъ кажется, сочтены вполнѣ удачными. Въ I-мъ томѣ подъ именемъ „забавныхъ листовъ" сгруппировано, вмѣстѣ съ дѣйствительно забавными, множество такихъ, которые не заключаютъ ровно ничего „забавнаго" и которые очень „серьезны". Я уже не говорю о серіи „Гренадеровъ" начала XVIII вѣка (№№ 269—279), о картинкахъ „Русское и турецкое войско" и „Два всадника въ восточномъ костюмѣ" (№№ 280—281), „Постройка житницы" (№ 285), „Исторія Малекъ-Аделя" (№№ 288—291). „Линдоръ и Клара" (№ 292), которые всѣ попали въ I-й томъ совершенно случайно, быть можетъ, по недостатку мѣста въ другомъ отдѣлѣ, или въ послѣднія минуты отпечатанія тома; но, кромѣ этого, въ I-мъ томѣ много картинокъ, которыя не суть ни „сказки", ни „забавные листы", а простыя иллюстраціи, назначенныя вообще для удовлетворенія любопытства, любознательности, интереса читателя, или же для „наученія" его. Такъ, напримѣръ, картинки „О мастеровомъ, продавшемся бѣсу", „О пьяницѣ, пропившемся на кружалѣ", „Любовь крѣпка яко смерть" (№№ 114, 115, 116, 119), „Зачѣмъ мать сына худо учила" (№№ 75, 76), „Богомъ сочетанный союзъ" (№ 147), „Рачительное домоводство" (№ 150), „Доброе домосодержаніе" (№ 151), „Польза оспопрививанія" (№№ 241, 242), ничуть не „забавны"; онѣ очень серьезны, наставительны и читаютъ мораль тоть въ точь, какъ множество нравоучительныхъ картинокъ, помѣщенныхъ въ III-мъ томѣ, въ разрядѣ картинокъ духовнаго содержанія. Точно также такія картинки, какъ, напримѣръ, „Счастливые любовники"—это ничто иное, какъ картинки въ нѣжно-идиллическомъ и амурномъ вкусѣ Буше или Ватто, безъ самомалѣйшаго намѣренія представить что-то комическое или потѣшное. Съ другой стороны, многія картинки разсѣяннаго очень широко и произвольно: одни помѣщены въ отдѣлѣ „сказокъ", другія въ отдѣлѣ „басенъ", третьи въ отдѣлѣ „забавныхъ листовъ", тогда какъ по содержанію между ними нѣтъ никакой разницы, и имъ всѣмъ слѣдовало бы стоять вмѣстѣ. Такъ, напримѣръ, „Разсѣянная молочница" (№ 30) помѣщена въ „сказкахъ"; но въ текстѣ ея нѣтъ ровно ничего сказочнаго въ смыслѣ волшебныхъ или народно-этнографическихъ: это точно такая же нравоучительная, чисто-культурнаго происхожденія басня, какъ „Старикъ и смерть", или „Лисица и виноградъ", и такъ далѣе. „Разговоръ дворянина съ крестьяниномъ", „Женская разсѣянность", „Сказки о чемъ ти сѣтовали", „Мужъ-насѣдка", „Хитрой лакомка", „На всѣхъ не угодишь", „Отребленный пятнистъ" (№№ 72, 73, 74, 78, 79, 82, 84)—все это ничуть не сказки, а такія же картинки, какъ „Добрый молодецъ, куда съ нами чешешь", „Глупая жена и попъ", „Мужъ жену бьетъ" (№№ 126, 154, 160) и такъ далѣе. Все это должно было бы имѣть свое мѣсто, и получить другія цифры и общія заглавія. Въ III-мъ томѣ есть также свои нарушенія системы, особливо въ послѣднемъ отдѣлѣ: „Произведенія Артемьевской фабрики", которыя расположены совершенно случайно и безпорядочно.

2) Далеко не всѣдѣ указаны, при описаніяхъ, внѣшніе признаки картинокъ. Такъ, напримѣръ, рѣдко вовсе ничего не сказано, какими способами исполнена данная гравюра: на деревѣ, или на мѣди; для примѣра укажу, во II-мъ томѣ, на цѣлый рядъ ихъ, почти самыхъ, а именно №№: 300, „Изображенія четырехъ древнихъ царей"; 301, „Основаніе Бѣлграда"; 302, „Русскія сказанія"; 303, „Жизнево вобоище" (одна изъ очень важныхъ лубочныхъ картинокъ); 305, „Описаніе Россійской имперіи 1794 г."; 307, „Анекдотъ Петра Великаго"; 316, „Прусскій драгунъ" и „Россійской казакъ"; 324, „Великая Жила"; 325, „Объявленіе о прибытіи англійской компаніи комедіантовъ"; 326, „Англійскій писецъ Бернаръ", и такъ далѣе. При очень многихъ другихъ картинкахъ не указано время и мѣсто происхожденія ихъ (хотя бы приблизительно). Такъ наприм. въ III-мъ томѣ при №№: 715, „Предложеніе о милосердномъ и богоотступномъ господинѣ въ Сербіи"; 720, „Видѣніе нѣкоего святаго"; 736, „Притча житія человѣческаго"; 741, „Малоременная краснаго міра сего"; 754, „Грѣшникъ и праведникъ"; 756, „Аданова голова"; 767, „Девять блаженствъ"; 777, „Изображеніе новацкой чистоты"; 781, „О завидливомъ"; 782, „Еще о завидливомъ"; 783, „Злая жена"—и такъ далѣе.

3) Не вездѣ вполнѣ вѣрно передавъ текстъ подлинниковъ, что особенно чувствительно во многихъ сказкахъ, а также въ текстахъ къ иллюстрированнымъ Библіи, Апокалипсисовъ и т. д. Надо замѣтить, что, напротивъ, такіе тексты, какъ „Листъ Соннаго письма", „Брюсовъ календарь" и многіе другіе, столько же сложные, громадные и затруднительные по микроскопичности или неразличимости оригиналовъ, переданы въ текстѣ у г. Ровинскаго съ изумительною вѣр-

ностью и аккуратностью, заслуживающими всяческой признательности. Здѣсь же я укажу на невѣрныя иногда обозначенія картинокъ въ Атласѣ: такъ, напримѣръ, картинка „Двѣ молодки на одного молодца“ обозначена № 134, который соотвѣтствуетъ оригиналу, находящемуся въ Императорской публичной библіотекѣ, съ текстомъ внизу, тогда какъ въ Атласѣ напечатана копія съ оригинала Олсуфьевской коллекціи, гдѣ картинка награвирована въ обратную сторону, съ текстомъ вверху и сокращеннымъ (№ 134 Б).

4) Нѣкоторыя утвержденія автора не вѣрны, напримѣръ, что Петръ I будто былъ „обжорливъ“ (т. IV, стр. 216, 259), тогда какъ онъ, сколько извѣстно по всѣмъ несомнѣннымъ документамъ, никогда этимъ не отличался: свидѣтельство Англичанъ объ огромномъ потребленіи съѣстныхъ припасовъ въ гостинницѣ въ Годельмингѣ (т. IV, стр. 216) вовсе не относится до самаго Петра I, а только до его свиты, и притомъ же не извѣстно еще, на сколько счеты англійскаго трактирщика заслуживаютъ довѣрія; что Бенфей (знаменитый нѣмецкій оріенталистъ, родомъ Еврей)—англійскій ученый (т. V, алфавитный указатель, стр. 21); что „гусли—всесвѣтный инструментъ“ (т. IV, стр. 222), и т. д.; что будто бы между русскими лубочными картинками нѣтъ карикатуръ на жидовъ и поляковъ (т. V, стр. 276), тогда какъ самъ же г. Ровинскій приводитъ, въ своемъ сочиненіи, такихъ нѣсколько. А именно: „Жидъ Лейба“ (т. I, стр. 454, № 226); „Жидъ обманываетъ вещами“ (т. II, стр. 176, № 421); „Полякъ Панъ Трыкъ и Херсона“, „Польскій шляхтичъ“, „Шляхтичъ“, „Мать шляхтича“ (т. I, стр. 451—453, №№ 222—225).

5) Не вполнѣ вѣрны иныя цитаты изъ чужихъ сочиненій—это касается, въ особенности, цитаты изъ сочиненія Забѣлина: „Бытъ Русскихъ царей“. Въ своемъ томѣ V, на стран. 17, г. Ровинскій говоритъ: „Въ 1676 году Библія (Пискатора) была куплена для Оружейной палаты у живописца Ивана Безмина за 5 рублей; въ Троицкой лаврѣ до сихъ поръ расписываются стѣны по экземпляру этой Библіи, принадлежавшему патріарху Адріану. Употреблялись для копированія и другія лицевыя книги: въ 1679 г., напримѣръ, живописецъ Петръ Энгельсъ писалъ въ новыхъ хоромахъ царицы разныя притчи царей Давида и Соломона изъ Библіи и изъ разныхъ книгъ славянскихъ и латинскихъ; живописецъ Салтановъ училъ по такой библіи своихъ учениковъ (Забѣлинъ, Бытъ царей, 143)“. Если бы эти подробности были всѣ документальны, мы получали бы тутъ неоспоримое доказательство прямаго вліянія Библіи Пискатора на Московскую школу конца XVII вѣка. Но этого-то вовсе и нѣтъ въ текстѣ г. Забѣлина. Онъ говоритъ совершенно иное, и только цитата г. Ровинскаго нѣсколько невѣрна. У г. Забѣлина въ указанномъ мѣстѣ сказано: „въ Оружейную палату куплена въ 1677 году у живописца Ивана Безмина, за 5 рублей, книга „Библія“ письменная, въ лицахъ, на латинскомъ языкѣ, въ переплетѣ, въ четь. Въ 1679 году Петръ Энгелсъ писалъ въ новыхъ хоромахъ царицы „розныя притчи“ царя Давида, царя Соломона, а тѣ притчи изъ библіи и изъ разныхъ книгъ словенскихъ и латинскихъ. Живописецъ Иванъ Салтановъ училъ даже своихъ учениковъ по печатной библіи въ лицахъ, которая служила ему „для образца и ознаменки“. Намъ случалось видѣть подобную лицевую нѣмецкую Библію, подписанную на имя патріарха Адріана, съ которой въ недавнее время писали стѣнопись въ одномъ изъ извѣстнѣйшихъ нашихъ монастырей“. И такъ, мы имѣемъ здѣсь нѣчто совсѣмъ другое, чѣмъ написано у г. Ровинскаго. Во-первыхъ, у Безмина была куплена Библія, но какая—не сказано, а что это была не Библія Пискатора, доказывается тѣмъ, что то была Библія „письменная“, а не печатная, и еще тѣмъ, что она была форматомъ „въ четь“ (четверть), тогда какъ Библія Пискатора — въ очень большой листъ, продольный; про Библію въ лицахъ, бывшую въ рукахъ у живописца Салтанова, также вовсе не сказано, чтобы то была Библія Пискатора; наконецъ, та библія, принадлежавшая когда-то патріарху Адріану, которую самъ г. Забѣлинъ видѣлъ въ рукахъ у иконописцевъ, расписывавшихъ стѣны монастыря, никакъ не можетъ быть Библіей Пискатора, такъ какъ то была Библія нѣмецкая, а Библія Пискатора есть Библія голландская.

6) Въ текстѣ у г. Ровинскаго слишкомъ рѣдко есть указаніе на „знаки въ бумагѣ“, а это одинъ изъ важнѣйшихъ признаковъ при опредѣленіи гравюръ неизвѣстныхъ, относительно времени и мѣста происхожденія ихъ, а такихъ гравюръ между нашими лубочными картинками — слишкомъ много. Не скоро другой изслѣдователь будетъ имѣть случай просмотрѣть такую массу лубочныхъ картинокъ, какъ г. Ровинскій, и этимъ случаемъ слѣдовало воспользоваться во всей полнотѣ.

7) Самый крупный недостатокъ изданія г. Ровинскаго — раскраска большинства картинокъ въ Атласѣ. Конечно, нѣкоторыя изъ нихъ раскрашены почти вполнѣ вѣрно, напримѣръ: „Библія“ и „Апокалипсисъ“ Кореня, „Мыши кота погребаютъ“, Славное побоище царя Александра Македонскаго“, „Блинщица“, „Тарасъ плѣшивый“, „Савоська и Парамошка“, „Пирушка“, „Ѳома да Ерема“, „Знай себѣ указывай въ своемъ домѣ“, „Трапеза благочестивыхъ“, „Притча о Лазарѣ“, „Исторія Іосифа“, „Притча о дѣвицѣ, умершей безъ покаянія“ (№№ 167, 294, 120, 187, 192 А, 96, 188, 97, 757, 686, 829, 701), и другія. Но есть также очень значительное количество такихъ картинокъ, которыя расписаны совершенно невѣрно, вовсе не тѣми красками, какими расписаны оригиналы, начиная уже съ того, что тѣ люди, кому поручена была раскраска, во многихъ случаяхъ употребляли краски, изобрѣтенныя недавно, въ послѣднія 20 — 30 лѣтъ, и, значитъ, такія, которыя вовсе не были извѣстны не только въ XVII и XVIII вѣкахъ, но даже и въ первой половинѣ нынѣшняго столѣтія. Это особенно относится до всѣхъ яркихъ красокъ, всего болѣе фіолетовой. Даже въ наиболѣе вѣрныхъ по раскраскѣ картинкахъ, поименованныхъ выше, фіолетовый цвѣтъ совершенно невѣренъ и портитъ общее впечатлѣніе.

Но какъ на поразительные примѣры совершенно невѣрной раскраски, я укажу на раскраску картинокъ: „Темница святыхъ осужденныхъ“ 1629 года (№ 772) и „Избіеніе младенцевъ“ (№ 851), которыхъ единственные извѣстные экземпляры находятся въ Императорской публичной библіотекѣ. Въ оригиналѣ „Темница“ раскрашена слѣдующимъ образомъ: всѣ арки и карнизы выкрашены суриковъ, этою же краскою выведены кровля церкви и епитрахиль святаго, направо, въ первой аркадѣ; хитонъ Христа вверху; епитрахиль святаго въ 6-й аркадѣ; платокъ одного святаго, лѣваго, въ 7-й аркадѣ; хитонъ святаго въ 8-й аркадѣ; затѣмъ, блѣдно-голубою краской раскрашены: хитоны святыхъ въ 3-й, 5-й и 7-й аркадахъ и епитрахиль святаго въ 10-й аркадѣ; блѣдно-розовою — хитонъ святыхъ въ аркадахъ: 2-й, 4-й, 6-й, 7-й, 9-й, 10-й и 11-й. Въ Атласѣ г. Ровинскаго раскраска слѣдующая: суриковъ — 1-я и 5-я колонки, арки 8-я и 10-я, а также хитонъ Христа, хитоны святыхъ во 2-й, 6-й, 7-й и 11-й аркадахъ; ярко-зеленою краской: надпись вверху, колонны 4-я, 9-я и 10-я, хитоны святыхъ въ аркадахъ 1-й, 3-й, 5-й, 7-й, 10-й; ярко-фіолетовою краской—колонны: 1-я, 3-я, 5-я, 7-я, 8-я, 9-я, 12-я и 13-я, хитоны святыхъ: въ 4-й и 8-й аркадахъ, платокъ святаго въ 7-й аркадѣ, окно церкви и плащъ праваго святаго въ 1-й аркадѣ, наконецъ арка 9-й аркады. Въ „Избіеніи младенцевъ“ точно также всѣ краски наложены совершенно произвольно, безъ малѣйшаго сходства съ оригиналомъ.

Столько же нало дозволительно было раскрасить, какъ это сдѣлано въ Атласѣ, иножество такихъ картинокъ, которыя въ оригиналахъ вовсе не раскрашены. Такъ, напримѣръ, вся Олсуфьевская коллекція состоитъ изъ экземпляровъ вовсе не раскрашенныхъ, многія изъ рѣдчайшихъ картинокъ Императорской публичной библіотеки дошли до насъ также въ экземплярахъ безъ красокъ. Таковы: „Баба Яга съ крокодиломъ“ (№ 37). „Мелузина“ (№ 250), „Польза оспопрививанія“ (№ 241), „Неопалимая Купина“, „Смерть на блѣдномъ конѣ“, „Отъ отечника скитскаго“ (св. Антоній и сатиръ), „св. Акилина“, „Чистота аки дѣвица“, „Лѣствица Іоанна Лѣствичника“ (№№ 1346, подъ №№ 1, 2, 4, 5, 6, 7), „Преподобный Илія Муромскій“ (№ 1519), „Преподобные Ѳеодоръ, Константинъ и Давидъ Ярославскіе“ (№ 1641), „Видъ села Измайлова“ (№ 1031), и т. д. Въ Атласѣ г. Ровинскаго всѣ онѣ являются сплошь раскрашенными (по крайней мѣрѣ въ большинствѣ выпущенныхъ въ свѣтъ экземпляровъ), и, что при этомъ всего хуже, въ текстѣ нигдѣ не упомянуто, которые оригиналы дѣйствительно въ краскахъ, и которыя копіи произвольно раскрашены въ Атласѣ г. Ровинскаго. Исключеніе составляетъ одна Олсуфьевская коллекція, про которую про всю разомъ сказано (томъ I, стран. XII), что картинки, ее составляющія, всѣ безъ исключенія не раскрашены. А эта совершенно произвольная раскраска можетъ сильно вводить въ заблужденіе читателя и зрителя, столько же на счетъ вкуса и пріемовъ старинныхъ нашихъ иллюминаторовъ, сколько и на счетъ подробностей чисто-историческихъ. Въ доказательство этого я укажу на раскраску „Гренадеровъ“, первой половины XVIII вѣка (№№ 269—277), которые въ Атласѣ г. Ровинскаго раскрашены совершенно по нризу современнаго иллюминатора, нынѣшними красками, тогда какъ въ дѣйствительности цвѣтъ кафтановъ, камзоловъ, гапашей, шапокъ и т. д. былъ совершенно иной и сообразовался съ положеніями: въ Атласѣ у гренадеровъ нарисованы кафтаны то фіолетовые, то желтые, то красные, то свѣтло-зеленые, камзолы у нихъ представлены то зеленые, то желтые, то фіолетовые; нанжеты—то желтые, то фіолетовые; гапаши—также разныхъ цвѣтовъ, тогда какъ у всѣхъ гренадеровъ, начиная съ 1720 года и въ продолженіе многихъ десятковъ лѣтъ, кафтанъ былъ постоянно темно-зеленый, камзолъ и штаны красные, штиблеты (со временъ Петра II) всегда бѣлые [1]). Наконецъ, волосы носились въ это время у гренадеровъ—пудреные, между тѣмъ какъ иллюминаторы Атласа нѣсколько разъ представили „Гренадеровъ“ съ естественнымъ цвѣтомъ волосъ.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Сочиненіе г. Ровинскаго: „*Русскія народныя картинки*“ есть, по крайнему моему убѣжденію и только одно изъ очень крупныхъ явленій нашей художественно-научной литературы, но даже, смѣю скажу,—изданіе монументальное. Атласъ изъ 500 картинъ, составленный изъ всего, что только есть самаго важнаго, значительнаго и интереснаго, даетъ теперь въ руки каждому изслѣдователю, русскому и иностранному, такой матеріалъ изъ области русскаго народнаго творчества, который былъ до сихъ поръ почти вовсе недоступенъ, и который отъ настоящаго времени, можно сказать, „застрахованъ“ отъ погибели и окончательнаго исчезновенія, до сихъ поръ слишкомъ неумолимо тяготѣвшихъ надъ русскими лубочными картинками. Описаніе же и изслѣдованіе ихъ г. Ровинскимъ вносятъ свѣтъ въ области, до сихъ поръ едва затронутыя. Конечно, какъ показываетъ мой разборъ, изложенный въ предшествовавшихъ параграфахъ, сочиненіе г. Ровинскаго не свободно отъ недостатковъ. Между ними главное мѣсто занимаютъ: нѣкоторая слабость систематизаціи, нѣкоторыя неточности въ сравненіяхъ и выводахъ, нѣкоторыя неточности въ передачѣ текстовъ, и, въ особенности, раскрашеніе въ атласѣ всѣхъ картинокъ сплошь, между тѣмъ какъ очень многіе оригиналы вовсе не раскрашены,—значитъ у г. Ровинскаго эти картинки являются раскрашенными *произвольно* и *наугадъ*, вводя тѣмъ читателя въ заблужденіе на счетъ настоящаго вида и облика подлинниковъ. Но всѣ эти недостатки должны быть, по моему мнѣнію, признаны лишь частными и никоимъ образомъ на столько существенными, чтобы отъ нихъ затемнялось и въ значительной степени умалялось коренное достоинство какъ сочиненія, такъ и атласа. Изданіе г. Ровин-

[1]) Историч. описаніе вооруж. росс. войскъ Висковатова, т. II, стр. 167.

знающій покоя и усталости, выпускаетъ разомъ два изданія, которыя не только не свидѣтельствуютъ объ ослабленіи энергіи и страстной охоты работать, но превосходятъ всѣ предъидущіе труды г. Ровинскаго по обширности замысла, по громадности матерьяла, который надо было добыть, изслѣдовать и одолѣть, и по опытному мастерству работы.

Ровинскій, своею желѣзною дѣятельностью, является у насъ крупнымъ и завиднымъ примѣромъ для подражанія.

Пусть не забудется также и то, что съ тѣхъ поръ, какъ въ Западной Европѣ изобрѣтены „фотогравюра“ и „фототипія“, г. Ровинскій первый у насъ сталъ пользоваться ими въ широкихъ размѣрахъ. Превосходное воспроизведеніе почти всѣхъ созданій самаго художественнаго изъ всѣхъ русскихъ граверовъ, Чемесова, болѣе 400 листовъ для великолѣпнаго атласа „русскихъ народныхъ (лубочныхъ) картинокъ“, г. Ровинскаго, наконецъ, для послѣдняго его изданія воспроизведеніе древнихъ русскихъ портретовъ—все это выполнено посредствомъ „фототипіи“, этого современнаго способа, даннаго наукою и творческимъ техническимъ умомъ, чтобы получать наивѣрнѣйшія и неизмѣнныя изображенія предметовъ.

Въ послѣднемъ изъ этихъ двухъ изданій, „Достовѣрные портреты московскихъ государей и посольства ихъ времени“, можно пожаловаться только на общее заглавіе. Жаль, что изданію дано такое спеціальное, черезчуръ съуженное имя. Было бы гораздо лучше, еслибъ г. Ровинскій назвалъ новое свое изданіе просто „Русская иконографія“. Это было бы и вѣрнѣе, и полнѣе. Безъ сомнѣнія, въ числѣ 45-ти изображеній, входящихъ въ составъ нынѣшняго выпуска, портреты древнихъ московскихъ государей играютъ очень важную роль; но рядомъ съ ними, тутъ же является столько другихъ личностей, вовсе не царственныхъ, столько предметовъ и изображеній бытовыхъ, что необходимо было бы расширить заглавіе. Кажется, потребность въ этомъ станетъ еще ощутительнѣе со слѣдующими выпусками, гдѣ неизбѣжно должно появиться, вмѣстѣ съ изложеніемъ болѣе позднихъ періодовъ русской исторіи, несравненно бо́льшее число важныхъ историческихъ личностей, мѣстностей, сценъ и событій.

Всѣ изображенія, представленныя нынѣ г. Ровинскимъ, обязаны своимъ происхожденіемъ иностранцамъ. Русскіе, въ до-петровское время, слишкомъ мало еще обращали вниманія на портреты и вообще на реальныя изображенія. Въ дѣлѣ рисунковъ, ихъ исключительно способны были занимать лишь изображенія иконныя, вообще религіозныя; все остальное было имъ почти совершенно чуждо, вовсе не интересовало ихъ. Тѣ изображенія русскихъ владыкъ и простого люда, которыя уцѣлѣли на стѣнахъ древнѣйшихъ церквей или на пергаментныхъ страницахъ древнѣйшихъ рукописей, исполнены средствами искусства, еще вполнѣ иконнаго, условнаго, и мало даютъ права считать ихъ настоящими портретами, настоящими рисунками, воспроизводящими дѣйствительность. И вотъ, то, что было позабыто, пренебрежено русскими, взяли на себя иностранцы. Посланники, случайные путешественники, даже иногда простые любопытные люди изъ иностранцевъ рисовали, а потомъ гравировали и издавали въ свѣтъ изображенія русскихъ великихъ князей, царей, вельможъ, бояръ, духовенства, посланниковъ и посольскихъ людей заграницей, военныхъ, простолюдиновъ, ихъ костюма, утвари, обстановки. Начиная съ XV-го вѣка, на Западѣ является рядъ большихъ и малыхъ гравюръ, гдѣ художники, пользуясь новымъ изобрѣтеніемъ, незадолго до того вошедшимъ во всеобщее употребленіе въ Западной Европѣ—*гравюрою на деревѣ*—представляли личности и сцены изъ дальняго сѣвернаго государства, начинавшаго возбуждать общее любопытство—портреты и сцены русскіе.

Г. Ровинскому пришла счастливая мысль розыскать и собрать вмѣстѣ весь этотъ богатый матерьялъ, до сихъ поръ у насъ вовсе почти неизвѣстный. Онъ потратилъ много лѣтъ, усилій и трудовъ на осуществленіе своей мысли, и теперь является передъ русскою наукою и публикой съ результатомъ своихъ превосходныхъ трудовъ. Передъ нами теперь цѣлая галлерея русскихъ людей и вещей XV-го и XVI-го вѣка, почерпнутая изъ книгъ и коллекцій, столько же недоступныхъ по рѣдкости, сколько и вообще неизвѣстныхъ массѣ. Благодаря г. Ровинскому, теперь каждый ученый и не ученый можетъ видѣть и изучать физіономію, характеръ, весь наружный обликъ и всю жизненную обстановку нашихъ предковъ временъ послѣднихъ великихъ князей и первыхъ царей. Передъ нами являются не только люди, но и разнообразнѣйшія подробности ихъ военнаго и статскаго, гражданскаго и духовнаго, парадnаго и будничнаго быта. Мы входимъ въ великокняжескую палату, гдѣ сидитъ русскій владыка, Иванъ III-й, подъ аркой въ стилѣ Возрожденія, въ пахнатомъ мѣховомъ кафтанѣ и мѣховой шапкѣ, съ посохомъ въ рукѣ; вотъ Василій Ивановичъ (отецъ Ивана Грознаго), въ комнатѣ съ низкими и широкими окнами, сквозь которыя видѣются горы и лѣсъ у нихъ подножія; самъ онъ въ длинномъ кафтанѣ съ мѣхомъ и застежками, въ мѣховой шапкѣ-колпакѣ; передъ нашими глазами Иванъ Грозный, въ парчевомъ кафтанѣ и мѣховой шапкѣ, опершійся обѣими руками на столъ и глядящій прямо на насъ, изъ-подъ занавѣски, своими злыми, косыми глазами и своимъ лисьимъ, остроконечнымъ лицомъ съ дряннoю рѣдкою бородкой; передъ нами цѣлыя русскія посольства, тянущіяся гуськомъ по улицамъ Гродно или еще раньше, по предмѣстьямъ этого города, съ пышными подарками (соболями и турьими рогами) и царскими грамотами на шелковыхъ подушкахъ, окруженныя свитою въ 1,200 человѣкъ, съ солдатами, барабанщиками, толмачами и нагруженною кладью въ телегахъ, у которыхъ лошади несутъ на плечахъ длинныя дуги—новинку и недавнюю тогда русскую моду; передъ нами неуклюжіе русскіе всадники, словно носороги въ своихъ стеганыхъ латахъ, и съ плетьми въ рукахъ, верхомъ на грузныхъ, сонныхъ лошадяхъ; передъ нами цѣлые города (какъ напримѣръ, Гродно

и Москва) съ тогдашними улицами, площадями, домами, и церквами; передъ нами, наконецъ, множество другихъ подробностей и картинъ старой русской жизни.

Какое богатое собраніе историческихъ сокровищъ и драгоцѣнныхъ матерьяловъ! Какъ велика наша благодарность тому неутомимому искателю, который издумалъ все это собрать и передать намъ въ руки.

II.

Не знаю, какова будетъ участь продолжающагося еще теперь изданія г. Ровинскаго „Достовѣрные портреты московскихъ государей и посольства ихъ времени“, но что касается предъидущаго его сочиненія: „Русскія народныя картинки“, судьба его была блестящая. Несмотря на высокую цѣну (70 р., 100 р., 210 р. за экземпляръ, причемъ разница зависѣла отъ большаго или меньшаго количества отъ руки раскрашенныхъ листовъ), почти все изданіе было въ короткое время раскуплено, такъ что теперь въ продажѣ осталось лишь нѣсколько десятковъ экземпляровъ. Едва ли самъ авторъ разсчитывалъ на такой быстрый, громадный успѣхъ. Когда же у насъ такъ расходились въ публикѣ книги очень дорогія, да притомъ не очень спеціальныя, на первый взглядъ очень сухія и очень скучныя? Но на этотъ разъ публика оказалась гораздо болѣе чуткою и сообразительною: она сразу поняла, что передъ нею является что-то дѣйствительно важное и значительное, и встрѣтила трудъ г. Ровинскаго съ необыкновеннымъ почетомъ: раскупила его въ теченіе самаго короткаго времени. Рецензій изданія, большихъ и малыхъ, появилось у насъ, тоже въ теченіе немногихъ мѣсяцевъ, болѣе 20-ти, и не было ни одной, которая не старалась бы, хоть въ самыхъ общихъ выраженіяхъ, даже не входя иной разъ ни въ какія подробности, отнестись къ труду г. Ровинскаго съ глубочайшей симпатіей и почтеніемъ. Все это явленія, у насъ довольно непривычныя.

И надо сказать: если уже самъ предметъ—народныя картинки—представлялъ матеріалъ высокой исторической важности, выраженіе разнообразныхъ сторонъ интеллектуальной и художественной дѣятельности русскаго народа за нѣсколько столѣтій его жизни, то и г. Ровинскій приступилъ къ этой крупной задачѣ съ такимъ почтеніемъ, до того проникнутый ея значительностью, до того полный намѣренія не щадить ни трудовъ, ни времени, ни издержекъ, что уже съ самаго начала можно было, зная изъ прежнихъ работъ опытность и способность къ дѣлу г. Ровинскаго, предвѣщать ему серьезный успѣхъ и крупные результаты.

Чѣмъ онъ приготовлялся къ своему труду? Мало того, что онъ изучилъ всѣ немногочисленныя и далеко неполныя, по своему составу, печатныя статьи, относившіяся къ его дѣлу (книгъ объ этомъ предметѣ у насъ до сихъ поръ еще не бывало); мало того, что онъ пересмотрѣлъ всѣ общественныя и частныя коллекціи лубочныхъ русскихъ картинокъ, онъ еще принялся собирать свою собственную, употребивъ на это не одинъ десятокъ лѣтъ и не одну тысячу рублей. Его собраніе теперь навѣрно одно изъ первыхъ въ Россіи, а это значитъ очень много, такъ какъ въ наше время лубочныя картинки, дѣйствительно старинныя и значительныя, давно уже сдѣлались товаромъ очень рѣдкимъ и недоступнымъ. У г. Ровинскаго, какъ мы узнаемъ изъ его текста, есть не мало картинокъ единственныхъ (напримѣръ, такія историческія картинки, какъ „Освобожденіе Бѣлграда отъ осады печенѣговъ“ или „Мамаево побоище“—громадная гравюра, отпечатанная на 12-ти отдѣльныхъ кускахъ бумаги, и разныя другія историческаго, сатирическаго, балагурнаго и духовнаго содержанія). Но этого мало: г. Ровинскій нарочно предпринялъ нѣсколько путешествій, какъ по Европѣ, такъ и на Востокъ, для выясненія многихъ, представлявшихся ему важныхъ вопросовъ.

Довольно будетъ представить здѣсь одинъ, но достаточно убѣдительный примѣръ въ доказательство того, что высказано выше. У насъ до послѣдняго времени немало было, по части лубочныхъ картинокъ, ложныхъ мнѣній и предразсудковъ; напримѣръ, будто одна изъ важнѣйшихъ и интереснѣйшихъ народныхъ нашихъ картинокъ „Мыши кота погребаютъ“ происходитъ отъ „нѣмецкихъ лютеранъ“ или же, напротивъ, отъ чеховъ, и сдѣлана по случаю смерти папы Пія V-го или Григорія XIII-го, или будто первообраза этой оригинальной композиціи надо искать на Востокѣ вообще и въ Индіи въ частности. Г. Ровинскій пересмотрѣлъ сперва всѣ главнѣйшія коллекціи западноевропейскихъ народныхъ картинокъ, и не нашелъ тамъ ничего подходящаго къ нашему курьезному лубочному издѣлію. Вслѣдъ затѣмъ, поѣхавъ на Востокъ, въ Индію, Китай и Египетъ, онъ продолжалъ тамъ свои поиски (конечно, не объ *одной* только картинкѣ „Мыши кота погребаютъ“), и въ результатѣ имѣлъ возможность высказать во всеобщее извѣстіе такой важный выводъ:

„Во время путешествія моего по Индіи въ 1874 г. я накупилъ множество картинокъ съ изображеніями котовъ и мышей, сдѣланныхъ отъ руки, въ Бомбеѣ, Бенаресѣ, Калькуттѣ, Танджорѣ и Трихинаполи: въ числѣ ихъ есть двѣ съ эпизодами изъ битвы мышей съ кошками. Въ каирскомъ музеѣ случилось мнѣ видѣть несравненно древнѣйшій рисунокъ, на остаткѣ древняго египетскаго папируса, на которомъ изображена осада кошачьей крѣпости мышиными войсками. Въ лондонскомъ музеѣ есть другой такой же папирусъ, на которомъ представлена мышь, сидящая на стулѣ, кошки подносятъ ей разные дары. Въ берлинскомъ музеѣ есть очень древній камей, на которомъ представлена кошка, играющая на скрипкѣ—передъ нею пляшетъ мышь. Въ парижской библіотекѣ есть картинка—война мышей съ кошками. Но ни одна изъ этихъ картинокъ не имѣетъ никакого сходства съ нашимъ погребеніемъ; съ перваго же взгляда ясно, что ни въ индійскихъ картинкахъ, ни въ египетскихъ папирусахъ нѣтъ положительно ни малѣйшаго намека на погребеніе нашего казанскаго уроженца, ничего схожаго съ нашею картинкой, кромѣ развѣ того, что

тамъ и тутъ есть котъ и есть мыши, что тамъ и тутъ сюжетъ основанъ на непримиримой, племенной враждѣ ихъ. Наша картинка чисто русское произведеніе, ни откуда незаимствованное и неимѣющее никакого сходства ни съ восточными оригиналами, ни съ разными западными измышленіями; всѣ надписи на ней, всѣ подробности взяты прямо изъ русскаго быта — это вполнѣ оригинальное произведеніе русскаго народнаго буффа".

Вслѣдъ за этимъ опроверженіемъ прежнихъ предразсудковъ и ложныхъ извѣстій, г. Ровинскій, на основаніи тонко, остроумно и необыкновенно солидно подмѣченныхъ фактовъ, доказываетъ самымъ неопровержимымъ образомъ, что „Мыши кота погребаютъ" есть современная злая карикатура на Петра Великаго. Помощью точно такихъ же солидныхъ критическихъ пріемовъ и анализа, г. Ровинскій также неоспоримо доказываетъ, что другая, столько же знаменитая, сколько и важная, но до сихъ поръ для всѣхъ загадочная, лубочная картинка „Яга-баба ѣдетъ съ крокодиломъ драться, на свиньѣ, съ пестомъ, да у нихъ же подъ кустомъ склянница съ виномъ" — представляетъ современную карикатуру на Петра Великаго и Екатерину Первую. И подобныхъ разслѣдованій, въ высшей степени важныхъ для исторіи нашего народнаго искусства, у г-на Ровинскаго немало.

Въ своемъ атласѣ г. Ровинскій воспроизвелъ свыше 500 русскихъ народныхъ картинокъ. На изданіе ихъ, въ величину и въ краскахъ подлинниковъ, посредствомъ фотолитографіи, онъ истратилъ болѣе 10,000 рублей (текстъ печатанъ на счетъ Академіи Наукъ).

Кто не пожелаетъ такому національному дѣятелю долгой жизни и неослабной энергіи во всѣхъ его начинаніяхъ? Кто не пожелаетъ ему много еще лѣтъ пользоваться самому, для собственнаго наслажденія, отрады и отдыха, тѣми великолѣпными собраніями гравюръ всѣхъ школъ, русскихъ и иностранныхъ, которыя накоплялись имъ за дорогія деньги, со всѣхъ концовъ Европы и Россіи, въ продолженіе долгихъ лѣтъ и заблаговременно отказаны, по завѣщанію, національному музею въ Москвѣ, родинѣ г. Ровинскаго?

Нельзя представить въ немногихъ строкахъ хоть самый краткій очеркъ того богатаго, громаднаго матеріала, который содержится въ этомъ изданіи г. Ровинскаго. Разсмотрѣть и оцѣнить изображенія болѣе 500 листовъ гравюръ, содержащихся въ видѣ только примѣровъ въ атласѣ г. Ровинскаго, дать отчетъ о нѣсколькихъ тысячахъ всѣмъ извѣстныхъ русскихъ народныхъ картинокъ, подробно описанныхъ въ пяти томахъ текста г. Ровинскаго—это такая задача, которая требуетъ не газетныхъ, а обширныхъ научныхъ статей. Но даже и въ настоящей краткой замѣткѣ можно указать, что изданіе г. Ровинскаго для исторіи нашей народной „лубочной" литературы и „лубочнаго" художества будетъ навѣрно играть такую же роль, какъ изданіе Дитенисей—для нашей исторической науки. Множество разнообразнѣйшихъ изслѣдователей получатъ возможность опираться на это монументальное изданіе, какъ на прочный гранитъ и начинать отсюда свою работу разностороняго изученія древней русской жизни, мысли и творчества. Одного изъ нихъ займетъ сторона литературная, другого—художественная; одного глубоко заинтересуютъ народныя сказки, поэмы и разсказы, другого—сюжеты религіозные, третьяго—событія историческія, какъ они отражались въ народномъ духѣ, или какъ о нихъ народъ принужденъ былъ фальшивить, или же находить окольныя дорожки для ихъ выраженія; одного займутъ проявленія народнаго юмора, комизма, добродушія, другого—его художественная изобрѣтательность и способъ выраженія, третьяго—бытовыя стороны старинной русской жизни, семейныя сцены, любовныя похожденія, обжорство, пьянство, розги дома, плети на площади, крайняя набожность въ церкви, насмѣшки надъ множествомъ предметовъ, оффиціально недопускаемыхъ; наконецъ, тысячи сторонъ ума, сердца, фантазіи, характера народнаго. На все это собраніе г. Ровинскаго дастъ громадную массу отвѣтовъ.

Г. Ровинскій не ограничивался только тѣмъ, что собиралъ, разсматривалъ, сличалъ и описывалъ то, что у него было передъ глазами, въ его собственной богатой коллекціи и во множествѣ другихъ общественныхъ и частныхъ собраній—онъ всегда хотѣлъ идти до самаго корня. Подозрѣвая въ однихъ картинкахъ иностранное происхожденіе, онъ употреблялъ самыя неутомимыя усилія, чтобы добиться: откуда именно происходитъ та или другая, обращавшаяся у насъ въ народѣ лубочная картинка, откуда она родомъ: изъ Германіи, Польши, Франціи или Италіи, и въ большинствѣ случаевъ, послѣ долгихъ поисковъ, достигалъ своей цѣли отыскать иностранный подлинникъ. Въ то же время, признавая за другими картинами лубочными картинками несомнѣнно нѣмецкое происхожденіе, онъ вступалъ въ подробнѣйшее изслѣдованіе причинъ и мотивовъ, историческихъ событій и обстоятельствъ, условившихъ появленіе на свѣтъ той или другой картинки. Читатель можетъ легко себѣ представить, какова была трудность и сложность такой работы, какихъ она требовала усилій, знаній, сообразительности и, болѣе всего, энергіи и неутомимости.

Это—истинно-историческое сочиненіе, какихъ у насъ мало; это—капитальное изслѣдованіе русскаго народнаго духа и творчества; это—одинъ изъ самыхъ крупныхъ современныхъ вкладовъ въ нашу національную науку.

(*„Голосъ", 25 и 26 марта 1882, №№ 79 и 80*).

Художественное изданіе.

(„Искусство Средней Азіи", Симакова).

Съ нынѣшняго мѣсяца [1]) начало выходить въ свѣтъ изданіе, котораго нельзя не считать очень важнымъ явленіемъ въ нашей, всегда столько скудной художественной литературѣ. Это — „Искусство Средней Азіи. Сборникъ орнаментовъ и узоровъ, снятыхъ съ натуры на памятникахъ архитектурныхъ и предметовъ гончарныхъ, ткацкихъ, ювелирныхъ и проч. членомъ самарской ученой экспедиціи Н. Симаковымъ въ 1879 году". Какъ сказано на заглавномъ листѣ, „Общество поощренія художниковъ приняло на себя изданіе и наблюденіе за исправностью исполненія", и это уже одно ручается, конечно, за то, что изданіе будетъ хорошо и что выборъ предметовъ изъ альбомовъ художника будетъ сдѣланъ со знаніемъ, вкусомъ и осмотрительностью. Но, не будь даже такого почтеннаго и вполнѣ надежнаго ручательства, люди, слѣдящіе у насъ за искусствомъ и всѣческими художественными дѣлами, могли уже изъ одного присутствія имени г. Симакова на заглавіи, какъ автора рисунковъ, быть твердо увѣрены, что изданіе это будетъ интересно и значительно и будетъ полно интереса нетолько для тѣхъ, кто спеціально изучаетъ народное искусство разныхъ племенъ, но даже и для массы публики. Имя г. Симакова уже не въ первый разъ появляется теперь передъ публикой. Нѣсколько лѣтъ назадъ, Академія художествъ пріобрѣла у этого художника два его альбома: одинъ чувашскій, другой мордовскій (по 26 листовъ каждый), въ которыхъ была собрана цѣлая масса образцовъ орнаментистики этихъ двухъ народностей, узоры съ вышитыхъ полотенецъ, простынь, головныхъ уборовъ, узоры матерій и т. д. Съ этими альбомами познакомились въ музеѣ Академіи художествъ массы нашихъ художниковъ и любителей, и, конечно, отдали должную справедливость серьёзной мысли, знанію, выбору и труду г. Симакова. Но тѣ альбомы были составлены еще въ 1875 и 1878 годахъ, и онъ не остановился на одномъ искусствѣ нашихъ финнскихъ народностей. Въ 1879 году организовалась „самарская экспедиція", имѣвшая цѣлью изслѣдовать и рѣшить вопросъ о направленіи среднеазіатской желѣзной дороги. Г. Симаковъ вошолъ въ составъ этой экспедиціи, въ качествѣ художника и археолога. Онъ былъ тутъ совершенно на своемъ мѣстѣ: многолѣтнія занятія его по части бытового искусства разныхъ нашихъ инородцевъ достаточно уже приготовили его взглядъ и понятіе къ изученію народнаго искусства, а потому, пріѣхавъ въ Ташкентъ, и раньше, чѣмъ пуститься въ среднеазіатскіе степи и города, онъ серьёзно занялся предварительнымъ изученіемъ того искусства, котораго безчисленные и разнообразные образцы предстояло ему увидѣть въ полномъ блескѣ и богатствѣ.

Въ „Туркестанскихъ Вѣдомостяхъ" 3-го іюля 1879 года, въ извѣстіяхъ о томъ, какъ члены самарской экспедиціи приготовляются къ своему путешествію, про г. Симакова было сказано: „Н. А. Симаковъ нашолъ въ ташкентскомъ музеѣ богатый источникъ для изученія края по своей спеціальности (исторія искусства); онъ уже снялъ фотографическіе снимки съ наиболѣе замѣчательныхъ, по искусству отдѣлки, предметовъ музея. Для изученія орнаментики всѣхъ народностей Средней Азіи, онъ нашолъ въ здѣшнемъ музеѣ широкое поле". Изъ своего путешествія г. Симаковъ воротился съ богатымъ и въ высшей степени важнымъ для исторіи искусства альбомомъ. Болѣе двухъ лѣтъ онъ оставался у него въ рукахъ втунѣ, но теперь—великая въ томъ честь Обществу поощренія художниковъ—онъ начинаетъ издаваться по частямъ и въ самомъ достойномъ видѣ.

До сихъ поръ о среднеазіатскомъ искусствѣ было извѣстно очень мало. Въ рисункахъ путешественниковъ можно было встрѣтить едва лишь скудные, очень неудовлетворительные отрывки. Атласъ, приложенный къ путешествію знаменитаго Уйфальви, и невеликъ по объёму, и изданъ въ миньятюрныхъ размѣрахъ, и, наконецъ, большинство его рисунковъ безъ красокъ. Собраніе безконечно интересныхъ и столько разнообразныхъ среднеазіатскихъ предметовъ, доставленныхъ въ Россію бывшимъ начальникомъ Туркестанскаго края, генералъ-адъютантомъ Кауфманомъ, доступно лишь тѣмъ немногимъ, кто будетъ въ Петербургѣ и Москвѣ и посѣтитъ музей Общества поощренія художниковъ въ Петербургѣ и политехническій музей; великолѣпные фотографическіе альбомы, снятые въ Туркестанѣ, по распоряженію также генералъ-адъютанта Кауфмана, съ туземныхъ типовъ, этнографическихъ сценъ, группъ и предметовъ архитектуры и мѣстностей, существуютъ всего лишь въ шести экземплярахъ — въ общемъ итогѣ выходило, что среднеазіатское искусство, для изученія котораго у насъ есть уже въ рукахъ столько превосходныхъ матеріаловъ, оставалось почти вовсе недоступнымъ для массы русской и европейской публики и художниковъ.

Теперь дѣло перемѣняется. Г. Симаковъ, своимъ изданіемъ, и Общество поощренія художниковъ, взявши на себя чудесную задачу помочь ему въ этомъ дѣлѣ, даютъ каждому художнику, каждому любителю, каждому интересующемуся человѣку, возможность узнать, на многочисленныхъ рисунковъ, столько же превосходно выбранныхъ, сколько и превосходно исполненныхъ, въ краскахъ, съ золотомъ (всѣ предметы въ настоящую величину), литографіей г. Ильина, что̀ такое искусство Средней Азіи, въ чемъ состоитъ художественная оригинальность тѣхъ далекихъ малоизвѣстныхъ народностей, о которыхъ до сихъ поръ было „вездѣ такъ мало свѣдѣній.

[1]) Мартъ 1882 г. *Ред.*

Теперь вышелъ въ свѣтъ всего одинъ только выпускъ изданія г. Симакова, значитъ рано еще приступать къ изслѣдованію разнообразныхъ вопросовъ, вытекающихъ изъ разсмотрѣнія своеобразныхъ предметовъ далекаго Востока; къ такимъ вопросамъ относятся, прежде всего, вопросы о вліяніи древняго среднеазіатскаго искусства на искусство персидское, арабское, византійское и т. д. Но для рѣшенія такихъ многосложныхъ вопросовъ, выступающихъ теперь впервые на сцену, надо имѣть въ рукахъ весь запасъ матеріаловъ, притомъ же, текстъ, обѣщанный авторомъ и могущій разъяснить многое, появится, вѣроятно, не ранѣе окончанія и выпуска въ свѣтъ всѣхъ тетрадей атласа; но уже и теперь интересъ, возбуждаемый десятью таблицами 1-го выпуска, очень великъ и разнообразенъ.

Вотъ простой перечень того, что заключается въ 1-мъ выпускѣ (обозначенія предметовъ при рисункахъ пока еще нѣтъ):

Таблица 1-я. Заглавный листъ, весь составленный изъ оригинальныхъ среднеазіатскихъ бордюровъ, гдѣ главную роль играетъ орнаментъ, въ родѣ креста, но съ загнутыми концами—фигура, извѣстная на всемъ древнемъ Востокѣ, какъ знакъ и символъ „пожеланія добра"; въ древней Индіи она носила имя „свастика".

Таблица 7-я. Нѣсколько великолѣпныхъ среднеазіатскихъ ковровъ, пестрыхъ, въ высшей степени колоритныхъ и полныхъ интереснѣйшихъ орнаментовъ.

Таблица 9-я. Металлическій кувшинъ той строгой и необыкновенно-изящной формы, которая намъ очень извѣстна въ подобныхъ же сосудахъ персидскихъ и арабскихъ.

Таблица 10-я. Предметы ювелирнаго искусства: брошки и подвѣски съ камнями и кораллами (кораллы играютъ всегда очень значительную роль въ среднеазіатскомъ искусствѣ), ножи съ золотыми насѣчками, пряжки для пояса и т. д.

Таблицы 13-я и 16-я. Архитектурный орнаментъ изъ стюка на стѣнахъ—оригинальные прототипы болѣе поздней персидской и арабской орнаментистики.

Таблицы 19-я и 20-я. Орнаментистика того же стиля, но въ краскахъ и съ золотомъ, роскошно разсыпанная на выступахъ потолковъ: эти украшенія сдѣланы изъ дерева и сверху обклеены тоненькими полосками ярко и колоритно раскрашенной бумаги.

Таблица 33-я. Подобная же орнаментистика, но безъ золота и съ преобладаніемъ цвѣтовъ: синяго, желтаго, бѣлаго, зеленаго и чернаго, какъ въ мавританской архитектурѣ. Это образцы фаянсовыхъ пластинъ, выложенныхъ по стѣнамъ.

Таблица 38-я. Орнаментація того же стиля, но трехъ цвѣтовъ: бирюзоваго, чернаго и бѣлаго, съ узловатыми завитками и фигурами, похожими на древнія куфическія буквы. Въ числѣ подробностей этого листа является полукруглая колонка съ плоскою капителью.

Одинъ уже этотъ краткій перечень можетъ дать понятіе о богатствѣ, разнообразіи и многозначительности матеріаловъ, вновь вступающихъ въ исторію искусства. Все это крупная заслуга нетолько передъ нашею, но и передъ всею европейскою наукой. Эта задача давно уже лежала на нашихъ плечахъ. Мы присутствуемъ теперь передъ блестящимъ ея осуществленіемъ. Теперь не скажутъ болѣе, что одни только англичане издаютъ въ свѣтъ образцы искусства своей Ост-индіи, или французы—своего Алжира. Съ изданіемъ г. Симакова въ рукахъ, мы займемъ почетное мѣсто въ ряду тѣхъ націй, которыя ревностно, тщательно и съ любовью дадутъ узнать интеллигентному міру, что такое искусство Востока, откуда, по старинной европейской поговоркѣ, „Ex Oriente lux".

(*„Голосъ", 10 марта 1882, № 64*).

Новыя изданія.

А. Искусство Средней Азіи. Сборникъ орнаментовъ и узоровъ, снятыхъ съ натуры на памятникахъ архитектурныхъ, и предметовъ гончарныхъ, ткацкихъ, ювелирныхъ и проч. членомъ Самарской ученой экспедиціи Н. Симаковымъ въ 1879 году. Спб. 1882, въ листъ.

Первый выпускъ изданія г. Симакова появился въ свѣтъ въ мартѣ 1882 года, послѣдній (5-й) въ началѣ 1883 года. Такимъ образомъ, въ теченіе 10 съ небольшимъ мѣсяцевъ конченo изданіе очень многосложное и требовавшее большихъ усилій, и тѣмъ не менѣе превосходно выполненное. Печатано оно въ краскахъ и съ золотомъ, извѣстнымъ литографическимъ заведеніемъ г. Ильина, и въ этомъ отношеніи, по всей справедливости удостоено на московской всероссійской выставкѣ 1882 года почетной медали за превосходное выполненіе. Что касается внутренняго его содержанія, то это—одно изъ тѣхъ изданій, какихъ у насъ мало, и которыя дѣлаютъ намъ необыкновенную честь какъ у себя дома, въ Россіи, такъ и въ Европѣ, потому что имъ несомнѣнно суждено имѣть крупное значеніе для науки.

Съ тѣхъ поръ, какъ огромныя пространства территоріи и многочисленныя населенія Средней Азіи перешли подъ русское владычество, на обязанности нашихъ ученыхъ, художниковъ и вообще нашихъ изслѣдователей лежало передать во всеобщее извѣстіе, какъ Россіи, такъ и Европы, свѣдѣнія о тѣхъ художественныхъ и этнографическихъ сокровищахъ, которыя таятся въ невѣдомыхъ до сихъ поръ среднеазіатскихъ странахъ. Задача эта, не вполнѣ конечно, но въ значительной долѣ выполнена теперь г. Сима-

ковымъ. Я говорю „не вполнѣ", но это ничуть не можетъ идти въ укоръ г. Синакову.

Памятники средне-азіатскаго искусства такъ многочисленны и такъ разнообразны, что совершенно немыслимо одному частному человѣку, не обладающему огромными средствами и вполнѣ свободнымъ временемъ, узнать и изучить ихъ всѣ, въ различныхъ мѣстностяхъ Средней Азіи, и потомъ издать ихъ на свой счетъ. Для всего этого необходимы путешествія, труды, усилія и затраты очень многихъ добровольцевъ науки и искусства. По всему этому, невозможно требовать отъ изданія г. Синакова той полноты, которая желательна была бы для оправданія обширнаго заглавія „Искусство Средней Азіи". Но и въ настоящемъ своемъ видѣ, изданіе это есть капитальнѣйшій вкладъ въ науку объ искусствѣ. Вмѣстѣ съ нимъ выдвигается на сцену новый стиль, до сихъ поръ неизвѣстный.

Когда, въ мартѣ прошлаго года, былъ выпущенъ въ свѣтъ первый выпускъ г. Синакова, я его привѣтствовалъ съ глубочайшей симпатіей. Я тогда говорилъ („Голосъ", № 64): „Имя г. Синакова не въ первый разъ появляется передъ публикой. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, Академія Художествъ пріобрѣла у него два его альбома: одинъ чувашскій, другой мордовскій (по 26 листовъ каждый). Такъ была собрана цѣлая масса образцовъ орнаментистики этихъ двухъ народностей: узоры съ полотенецъ, простынь, головныхъ уборовъ, узоры матерій и т. д. Но эти альбомы были составлены еще въ 1875 и 1878 годахъ. Въ 1879 г. организовалась „Самарская экспедиція", имѣвшая цѣлью изучить вопросъ о направленіи средне-азіатской желѣзной дороги. Г. Синаковъ вошелъ въ составъ этой экспедиціи въ качествѣ художника-рисовальщика и археолога. Къ этой экспедиціи г. Синаковъ основательно приготовлялся въ ташкентскомъ музеѣ (какъ о томъ разсказывали „Туркестанскія Вѣдомости", 3 іюля 1879 года), и вывезъ изъ путешествія богатый альбомъ, котораго часть и является теперь въ свѣтъ".

Изданіе г. Синакова заключаетъ 50 листовъ большаго формата. Большинство предметовъ, здѣсь изображенныхъ, является въ настоящую величину оригиналовъ, и потому будущій изслѣдователь имѣетъ возможность отдавать себѣ отчетъ въ наималѣйшихъ и тончайшихъ подробностяхъ общей формы и орнаментистики. Предметы, входящіе въ составъ атласа г. Синакова, представляютъ слѣдующія категоріи:

1) *Ткани и ковры*. Сюда принадлежатъ бухарскія шелковыя ткани и шелковые бархаты; узкія дорожки ковровъ для фризовъ палатокъ и собственно ковры туркменскіе и бухарскіе; шитье по атласу, сукну и кожѣ (листы II—VIII).

2) *Издѣлія ювелирныя*, серебряныя и мѣдныя, изъ Самарканда и Ташкента: пряжки, застежки, подвѣски, налобныя украшенія, браслеты, серьги, ножны для сабель и кинжаловъ (листы X и XI).

3) *Металлическія издѣлія*: кунганъ мѣдный, старой коканской работы (листъ IX).

4) *Деревянныя издѣлія*: рѣзные раскрашенные двери, потолки, сундуки, сѣдла, изъ городовъ Самарканда и Туркестана, и бухарскіе (листы I, XIII—XV, XIX—XXXII).

5) *Издѣлія гончарныя:* посуда изъ Ташкента и Самарканда (листы XLII и XLV).

6) *Издѣлія изъ мрамора, мозаики, тисненаго гипса и изразцовъ*, изъ Ходжента, Самарканда, изъ Хивинскаго оазиса и Кульджи (листы XII, XVI—XVIII, XXXIII—XLI, XLIII—XLIV). Наконецъ, листы XLVI—L заняты планами, разрѣзами и наружными видами нѣкоторыхъ изъ наиважнѣйшихъ средне-азіятскихъ зданій: самаркандской мечети, гдѣ схороненъ Тамерланъ (Гуръ-Эмиръ) и замка въ Шарѣ, гдѣ онъ жилъ.

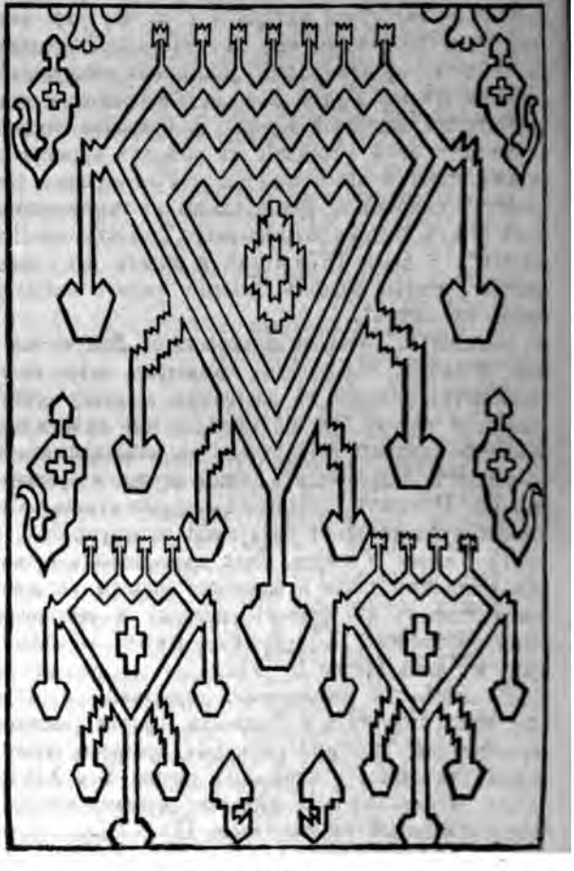
Это краткое перечисленіе показываетъ богатство матеріала, вошедшаго въ составъ изданія г. Синакова. Теперь предстоитъ людямъ, занимающимся исторіей искусства, какъ у насъ, такъ и въ Европѣ, приняться за изслѣдованіе и разанатомированіе этого новаго стиля, вновь вдвигаемаго въ науку о художественномъ творчествѣ народовъ. Я полагаю, что эта задача прежде всѣхъ другихъ европейскихъ націй принадлежитъ намъ, русскимъ: *во-первыхъ* потому, что памятники этого вновь выплывающаго на свѣтъ искусства находятся въ земляхъ, по большей части принадлежащихъ къ числу нашихъ владѣній, *во-вторыхъ* потому, что слѣды этого стиля мы находимъ на многихъ, даже, можно сказать, *очень многихъ*, издѣліяхъ древней Руси, такъ что нельзя сомнѣваться въ старинныхъ связяхъ и близкихъ отношеніяхъ нашего отечества съ древне-азіятскими странами и народами. Намъ предстоитъ, поэтому, путемъ сравненія, показать истинное коренное происхожденіе разныхъ художественныхъ формъ древней Руси, по недостатку матеріаловъ и пунктовъ сравненія считавшихся коренными русскими. Сверхъ того, нѣкоторые изъ нашихъ общественныхъ музеевъ и частныхъ коллекцій заключаютъ въ настоящее время уже не малое количество образцовъ разнообразныхъ средне-азіятскихъ издѣлій. Всего болѣе: въ Петербургѣ—музей Общества поощренія художествъ; въ Москвѣ—музеи Политехническій и Дашковскій этнографическій; въ Ташкентѣ—археологическій и этнографическій музей. Въ Парижѣ, въ этнографическомъ музеѣ, на Трокадеро, и въ Лондонѣ, въ Кенсингтонскомъ музеѣ, нынѣче также есть образцы средне-азіятскаго искусства; но эти образцы пока еще не многочисленны и мало разнообразны, хотя скоро могутъ, пожалуй, сравняться съ нашими. Правда, въ своемъ путешествіи въ Среднюю Азію, Уйфальви говоритъ: „За деньги можно получить отъ сарта что угодно. Посулите имъ 25 рублей, говорилъ мнѣ городничій въ городѣ Туркестанѣ, они вамъ принесутъ хоть всю чудную мечеть Хазретъ". (Т. II, стр. 52). А когда такъ, то французскіе и англійскіе путешественники скоро сдѣлаютъ то, что наши туркестанскія коллекціи останутся позади ихъ коллекцій: тѣ вѣдь зѣвать не любятъ. Это еще покуда не случилось, и до настоящаго времени перевѣсъ все еще на нашей сторонѣ. Но, въ добавокъ къ нашимъ музеямъ, у насъ есть еще великолѣпный фотографическій альбомъ, сдѣланный по приказанію бывшаго туркестанскаго

генералъ-губернатора Кауфмана, и содержащій, кромѣ богатаго отдѣленія снимковъ этнографическихъ, быть можетъ еще болѣе богатое и драгоцѣнное отдѣленіе снимковъ архитектурныхъ, съ изумительныхъ по роскоши и красотѣ созданій средне-азіятской архитектуры. Все это вмѣстѣ дастъ русскому послѣдователю возможность изучить средне-азіятское искусство уже съ достаточною точностью и подробностью.

Но, кто бы ни былъ будущій послѣдователь, русскій, французъ, нѣмецъ, или англичанинъ, ему необходимо будетъ дѣйствовать въ отношеніи къ средне-азіятскому художественному матеріалу точно такъ, какъ дѣйствовали въ отношеніи къ средне-азіятскому иному матеріалу филологъ и этнографъ: надо произвести напередъ анатомію по *главнымъ народнымъ группамъ*, а потомъ уже приступить къ анатоміи каждой отдѣльной группы. Если взять даже одинъ области Сыръ-Дарьинскую и Зеравшанскую (съ Ташкентомъ и Самаркандомъ во главѣ), то оказывается, что населеніе состоитъ здѣсь изъ киргизовъ, узбековъ, сартовъ, таджиковъ, татаръ, евреевъ, индійцевъ, афганцевъ, китайцевъ и персіянъ. У каждаго изъ нихъ свой языкъ. Точно такое же „смѣшеніе языковъ“ легко замѣтить и въ средне-азіятскомъ искусствѣ. Средне-азіятское искусство не представляетъ ничего единичнаго, цѣлаго, односоставнаго. Нѣтъ, напротивъ, это конгломератъ творчества разнообразнѣйшихъ народностей: тюркскаго, иранскаго, индостанскаго, арабскаго, монгольскаго и нѣкоторыхъ другихъ еще племенъ. Это бросается каждому въ глаза. Что было тутъ коренное, и что наносное; какой пластъ налегалъ на другой, и въ какой именно послѣдовательности времени и силы; какъ пришлые элементы вытѣсняли иногда почти вполнѣ элементы мѣстные и коренные; какъ впослѣдствіи эти элементы получали снова свою силу и преобладаніе; какое вліяніе оказывало въ разное время средне-азіятское искусство на искусство многихъ азіятскихъ и европейскихъ народовъ (что есть фактъ несомнѣнный)—вотъ что предстоитъ разсмотрѣть и доказать будущему изслѣдователю. Задача трудная и сложная, но блестящая. Тутъ прежде всего необходимо твердое знаніе разнообразныхъ стилей, присутствующихъ въ средне-азіятскомъ конгломератѣ. Надо умѣть выдѣлить элементы арабскіе и персидскіе (которыхъ образчики самые многочисленные въ конгломератѣ), потомъ элементы китайскіе и индѣйскіе, и затѣмъ уже указать, какія коренныя формы принадлежатъ собственно самой Средней Азіи. Въ этомъ смыслѣ, должно остановиться съ особеннымъ вниманіемъ на украшеніяхъ стѣнъ, потолковъ и дверей,—первыя изъ мрамора, изразцовъ и пресованнаго гипса, вторыя и третьи изъ рѣзнаго и раскрашеннаго дерева: здѣсь арабскіе и персидскіе элементы особенно сильны, какъ и вообще во всей средне-азіятской архитектурѣ, хотя тутъ вездѣ чувствуется значительная примѣсь элементовъ собственно средне-азіятскихъ. Въ бытовыхъ предметахъ, каковы сѣдла, сундуки, металлическіе и гончарные сосуды, ювелирныя работы,—вносенныя вліянія несравненно менѣе чувствительны, оставляя самую главную роль на сторонѣ элементовъ мѣстныхъ. Что же касается до издѣлій ткацкихъ, вышитыхъ и плетеныхъ (каковы матеріи разнаго рода, ковры, вышитые предметы самаго разнообразнаго назначенія и т. д.), то здѣсь, мнѣ кажется, надо искать самыхъ оригинальныхъ и коренныхъ проявленій средне-азіятскаго искусства и стиля. Какъ образецъ перваго изъ его положенія, я приведу орнаментацію сундука изъ Самарканда, изображенную на заглавномъ листѣ всего изданія, въ видѣ рамки или бордюра (№ 1).

№ 1.

Основой всему здѣсь служитъ фигура, въ родѣ креста, такъ-называемая „свастика“, очень извѣст



№ 2.

Museum). Изданіе это имѣетъ цѣлью выпускать, въ неопредѣленные сроки, рядъ хромолитографическихъ рисунковъ съ замѣчательныхъ образцовъ художественно-промышленнаго производства, преимущественно съ предметовъ, находящихся въ безконечно разнообразныхъ коллекціяхъ знаменитаго Кенсингтонскаго музея. Издатель—извѣстный лондонскій литографъ Григгсъ, выпустившій въ свѣтъ, на собственномъ иждивеніи, множество научныхъ и художественныхъ хромолитографическихъ изданій. Къ числу первыхъ принадлежитъ огромное количество монументальныхъ надписей, рукописей и книгъ, воспроизведенныхъ цѣликомъ, fac-simile, каковы напримѣръ: „Corpus inscriptionum indicarum" Кеннингама, первыя изданія пьесъ Шекспира съ 1598 по 1604 годъ, Гольбейнова „Пляска смерти" по экземпляру изъ собранія Оттлея и т. д. Ко вторымъ принадлежатъ многочисленныя изданія индѣйской архитектуры и древностей. Всѣ эти изданія отличаются крайнею вѣрностью и изяществомъ. Тѣ же качества присутствуютъ и въ настоящемъ изданіи, принадлежащемъ, безъ сомнѣнія, къ числу важнѣйшихъ, интереснѣйшихъ и имѣющихъ наибольшую будущность изданій нашего времени. Это можетъ оцѣнить, уже заблаговременно, тотъ, кто знаетъ, что̀ такое Кенсингтонскій музей, какія неисчислимыя сокровища суда стекаются въ продолженіе уже многихъ лѣтъ, на громадныя суммы, щедро ассигнуемыя парламентомъ, и какую пользу онъ приноситъ не только Англіи, но всей Европѣ. Эти художественныя сокровища, накопленныя англичанами, были до сихъ поръ прикованы къ Лондону: со времени настоящаго изданія, они становятся доступны многимъ тысячамъ людей, никогда не бывавшимъ въ Англіи.

Программа изданія—самая широкая. Во всей полнотѣ она не была еще опубликована, но вотъ тѣ отдѣлы, которые до начала настоящаго года выпущены въ свѣтъ:

Персидское искусство. Блюда, металлическіе кувшины, бутылки, XVI—XVII вѣковъ.

Русское искусство. Вышитый саккосъ, ножъ, вилка, братина, кадильница, XVI—XVII в.

Индѣйское искусство. Шелковыя, шерстяныя и бумажныя производства, золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастерство.

Испанское искусство. Ткани, вышивки, кружева, рѣзьба изъ дерева, оружіе, бронза, XVI—XVII в.

Итальянское искусство. Бронзовые медальоны періода Возрожденія.

Въ ту минуту, когда я пишу эти строки, безъ сомнѣнія, выпущено въ свѣтъ еще нѣсколько новыхъ листовъ.

Какъ читатель видитъ, русскій отдѣлъ появился въ свѣтъ почти въ самомъ же началѣ. Это свидѣтельствуетъ еще разъ о томъ интересѣ, который имѣетъ теперь русское искусство, и старое, и новое, для современной Европы. Но пока русскія картины и статуи лишь понемногу и туго прокладываютъ себѣ дорогу въ музеи западной Европы, наши художественно-промышленныя производства стараго и новаго времени играютъ тамъ уже видную роль. Послѣ всемірной парижской выставки 1867 года, нѣкоторые изъ шкафовъ и витринъ русскаго отдѣла, въ національномъ стилѣ, съ русскими коньками и плетенками были куплены въ эдинбургскій художественно-промышленный музей; въ вѣнскомъ и пештскомъ таковыхъ же музеяхъ путешественники найдутъ, наряду со славянскими художественно-промышленными произведеніями, не мало и русскихъ всякаго рода; въ парижскій новый этнографическій музей, на Трокадеро, тщательно набираютъ разнообразные предметы художественно-промышленнаго производства, какъ вообще славянскаго, такъ и спеціально русскаго. Даже цѣлые куски новой національной нашей архитектуры покупаются и переносятся на западъ. Такъ напримѣръ, во время моего путешествія 1875 года, я видѣлъ въ одномъ помѣстьѣ богатаго негоціанта въ Силезіи, въ такъ назыв. Циллерталѣ, близъ Эрнансдорфа, цѣлый русскій каменный дворецъ, въ стилѣ XVII в., построенный нашимъ архитекторомъ Монигетти на вѣнской всемірной выставкѣ 1873 года. Наконецъ, въ Кенсингтонскомъ музеѣ есть собраніе русскихъ тканей, вышивокъ, крестовъ, цѣпочекъ, всяческихъ эмальныхъ, золотыхъ и серебряныхъ, гончарныхъ и стеклянныхъ предметовъ, крестьянскихъ серегъ, и проч. Конечно, въ настоящемъ изданіи все самое замѣчательное будетъ въ скоромъ времени издано, вѣрно и изящно, и предстанетъ передъ глазами Европы. Покуда, въ двухъ полученныхъ изъ Петербурга тетрадяхъ нашего отдѣла, подъ заглавіемъ „Portfolio of Russian art", нѣтъ еще ни одного предмета собственно изъ Кенсингтонскихъ коллекцій; все взято изъ коллекцій, находящихся у насъ въ Россіи и срисованныхъ пріѣзжавшими къ намъ въ послѣдніе годы англичанами. Въ первой тетради изданъ находящійся въ патріаршей ризницѣ, въ Москвѣ, саккосъ митрополита Діонисія, сдѣланный, какъ гласитъ вышитая на немъ золотомъ надпись, въ мартѣ 1583 г., по повелѣнію Ивана Грознаго „по сынѣ его, по благовѣрномъ царевичѣ князѣ Іоаннѣ"—облаченіе великолѣпное, тканое по бѣлой землѣ золотомъ и шелками, съ изображеніями Богоматери, Младенца и Архангеловъ, много разъ повторенными; оплечье, зарукавья и подольникъ низаны, по зеленому бархату, жемчугомъ и украшены золотыми и серебряными дробницами. Въ той же тетради помѣщено изображеніе ножа и вилки, очень художественно украшенныхъ эмалью и чернью, XVII в., и находящихся въ ризницѣ Владычнаго монастыря въ Серпуховѣ. Во второй тетради помѣщены: во-первыхъ, братина изъ слоновой кости, съ эмалью, въ серебряной позолоченой оправѣ, съ драгоцѣнными камнями, конца XVII в., дѣланная при царяхъ Іоаннѣ и Петрѣ Алексѣевичахъ и находящаяся въ Оружейной палатѣ, и, во-вторыхъ, кадильница, серебряная, вызолоченная, въ видѣ церкви съ куполомъ, вся въ узорахъ и съ надписями, XVII в., находящаяся въ Преображенскомъ монастырѣ, въ Старой Русѣ. Кромѣ „братины", изданной въ „Древностяхъ Россійскаго Государства", отд. V, рисун. № 5), прочіе предметы, кажется, никогда еще не

были изданы и въ первый разъ появляются въ „Portfolio of Russian art“. Выбирали ихъ для изданія, явно, знатоки дѣла. Замѣтимъ, что въ коротенькомъ текстѣ, напечатанномъ на одной страницѣ съ рисункомъ (по примѣру „Art pour tous“), всѣ цифры, русскія названія и собственныя имена переданы вполнѣ вѣрно, что до сихъ поръ было всегда великою рѣдкостью въ европейскихъ изданіяхъ.

Но, радуясь появленію „Portfolio“ и желая ему наилучшей полноты и успѣшнѣйшаго продолженія, мы не имѣемъ повода краснѣть и за самихъ себя. Тоже и у насъ теперь, одновременно съ „Portfolio“, явилось въ свѣтъ изданіе, опубликовывающее множество замѣчательнѣйшихъ предметовъ русскаго національнаго творчества. Это—изданіе Императорскаго Общества поощренія художествъ въ С.-Петербургѣ, по рисункамъ Н. Е. Синакова, подъ заглавіемъ: „Русскій орнаментъ въ старинныхъ образцахъ художественно-промышленнаго производства“. Изданіе выполнено хромолитографіею Ильина съ такимъ же совершенствомъ, какъ „Искусство Средней Азіи“ того же автора.

Въ предисловіи Н. Е. Синаковъ говоритъ: „Изученіе узора въ отдѣльности у главныхъ группъ народовъ и племенъ, вошедшихъ въ составъ нашего отечества, дало мнѣ возможность отдѣлить великорусскій орнаментъ отъ занесенныхъ въ него чуждыхъ элементовъ и передать его въ тѣхъ образцахъ, которые, по оригинальности и красотѣ, могли бы обратить на себя вниманіе лицъ, интересующихся вопросами національнаго искусства. Музей Императорскаго Общества поощренія художествъ обладаетъ замѣчательно-богатымъ собраніемъ такихъ предметовъ. Пользуясь имъ, а равно и коллекціями гг. Ив. П. Балашева, М. П. Боткина и музеемъ А. К. Жизневскаго въ Твери, я выбралъ предметы по всѣмъ отраслямъ производства, причемъ оставилъ совершенно въ сторонѣ предметы, отмѣченные чуждымъ русскому стилю вліяніемъ. Мнѣ кажется, что работая только въ этомъ направленіи и тщательно розыскивая и сохраняя памятники художественно-промышленнаго производства въ до-Петровской Руси, можно еще возсоздать наше оригинальное русское искусство, несомнѣнно имѣвшее и выработавшее свой типъ и характеръ“.

Такимъ образомъ, настоящее изданіе является прекраснымъ и достойнымъ продолженіемъ нѣсколькихъ подобныхъ же изданій, являвшихся у насъ въ теченіе послѣднихъ сорока лѣтъ, каковы: „Древности Россійскаго Государства“, „Московскія древности“ Снегирева, „Музей Карабанова“, изданія Прохорова и т. д. При этомъ, Н. Е. Синаковъ прекрасно сдѣлалъ, что всего болѣе пользовался музеемъ Общества поощренія художествъ (изъ 24 листовъ его изданія, 15 посвящены предметамъ этого музея). Это, въ миніатюрномъ видѣ, нашъ начинающійся Кенсингтонскій музей, и въ немъ заключаются дѣйствительно капитальнѣйшіе образцы народнаго нашего творчества по всѣмъ частямъ. Музеи частныхъ лицъ, какъ напр., гг. Балашова, Боткина, Жизневскаго и другихъ, собираемые цѣною великихъ тратъ, знанія и трудовъ, представляютъ также много замѣчательнаго, часто произведенія наирѣдчайшія и наиважнѣйшія.

Предметы, вошедшіе въ составъ книги Н. Е. Синакова, можно распредѣлить по слѣдующимъ категоріямъ:

I. *Издѣлія металлическія*: ризы для образовъ, кратиры, чарки, братины, тарелки, чернильницы, подсвѣчники, паникадила, орнаменты для иконостасовъ, отлитые изъ олова. Лл. I—IV, VII, IX—X, XVII—XXIII, XX.

II. *Издѣлія золотыхъ и серебрянныхъ дѣлъ мастерства*: кресты, панагіи, подвѣски, серьги, пряжки. Лл. II—IV, VII, XX, XXIII—XXIV.

III. *Деревянныя издѣлія*: Части иконостаса. Л. XV (см. фиг. 1): ручка архіерейскаго посоха. Лл. XV—XVI, XIX.

Фиг. 1.

IV. *Костяныя издѣлія*: сундучокъ изъ моржевой кости. Л. XIX.

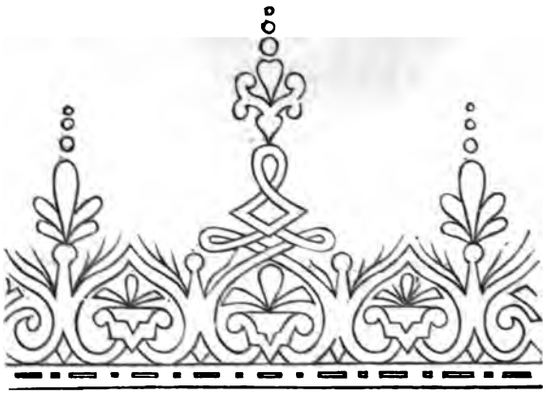
Фиг. 2.

V. *Гончарныя издѣлія*: изразцы и печные приборы. Лл. XI—XII.

VI. *Орнаментальная живопись*: настѣнныя фрески Благовѣщенскаго собора въ Москвѣ, XV в., Л. XIII; (фиг. 2 и 3); орнаментація на потолочныхъ

Фиг. 3.

сводахъ въ домѣ бывшемъ Малюты Скуратова, въ Москвѣ, на Берсеневкѣ, въ стилѣ XII в., Л. XXII (фиг. 4 и 5); орнаментація „Тощей свѣчи" Бѣжецкаго храма Пресвятой Богородицы, 1650 г., Л. XXI, (фиг. 6). Лл. XIII—XIV, XXI—XXII.

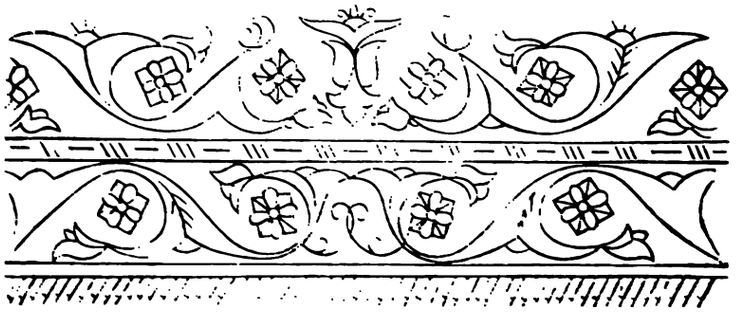


Фиг. 4.

VII. *Матеріи и шитье*: фелонь, женскій покошникъ, сарафанъ. Лл. V—VI, VIII.

Фиг. 6.

Все это, или почти все, въ высшей степени интересно и замѣчательно, но и должно служить предме-



Фиг. 5.

сосѣдство телятъ и козъ, амбары, поля, корыто, ведро, цыплята и деревенскія нищенки. Но эти капельныя дѣвочки, ревущія благимъ матомъ, потому что не умѣютъ перейти по бревну черезъ ручеекъ, какъ старшая сестрица, пошатывающаяся и растопырившая пальцы маленькой своей ладони; эти кудрявые мальчики, удящіе рыбу съ островка; эти ребятишки, пріютившіеся отъ ливня подъ деревомъ, или корящіе своихъ куръ—все это изящно и прелестно.

Пятая тетрадь, изданная въ 1880 году, тоже еще разъ подъ названіемъ „Силуэты“ (12 листовъ), представляла, въ противуположность предыдущей тетради, все только городскихъ „барышень“, маленькихъ дворянскихъ дѣвочекъ (мальчиковъ на этотъ разъ вовсе нѣтъ), среди ихъ игръ и занятій. Граціи и красивости во всемъ этомъ необыкновенно много, начиная съ заглавнаго листа, гдѣ четыре дѣвочки и одна ихъ собачка, стоящія каждая на одной изъ буквъ слова „пирогъ“, образуютъ точно лѣстницу, поднимающуюся къ послѣдней, верхней буквѣ Ъ, на которой, поджавъ ножки, примило сидитъ еще одна дѣвочка и что-то ѣстъ ложкой съ блюдца.

Въ 1881 году г-жа Бёмъ издала „Народную сказку о рѣпкѣ“ (8 листовъ), полную комизма, правдивой выразительности и изящества, и иллюстрировала повѣсть г-жи Анненской: „Горе и трудъ“ (6 листовъ). Въ этихъ послѣднихъ являются, по большей части, уже все дѣвочки лѣтъ 14 — 15, тѣ, что съ гордостью начинаютъ уже носить платьица подлиннѣе, „почти до полу“; такіе же милые субъекты являются у г-жи Бёмъ и въ ея иллюстраціяхъ къ „Разсказамъ дочери моей“, Бульи, изданнымъ г-жею Пассекъ.

Въ 1882 году г-жа Бёмъ иллюстрировала разсказъ г-жи Куликовой: „Шарикъ“ (изданіе Спб. Фребелевскаго Общества), гдѣ на сценѣ являются барчата и крестьянскія дѣти вмѣстѣ и, наконецъ, издала „Изъ деревенскихъ воспоминаній“ (10 листовъ): тутъ снова все только одни крестьянскія маленькія дѣти на сценѣ. Эта послѣдняя тетрадь — одно изъ самыхъ удачныхъ и граціозныхъ произведеній г-жи Бёмъ, несмотря на то, что здѣсь больше, чѣмъ когда-нибудь прежде, дѣтей самаго маленькаго возраста, и что эти дѣти—изъ крестьянскихъ избъ. Прелестна картинка на заглавномъ листѣ: сама г-жа Бёмъ, сидящая на складномъ стулѣ, въ полѣ, и рисующая съ натуры, среди удивленной и любующейся толпы деревенскихъ мальчиковъ и дѣвочекъ. Купающіяся въ рѣчкѣ крестьянскія дѣти, крошечный ребеночекъ въ рубашонкѣ, безъ страха водящій пасущейся у изгороди деревенской лошади, цѣлое семейство дѣтей, идущее домой съ работы, среди ржанаго поля, ребенокъ у воза съ тощими снопами, бесѣда капельныхъ ребятишекъ подъ навѣсомъ, и т. д.—все это прелестныя жемчужинки.

Г-жа Бёмъ просто неистощима въ своихъ иллюстраціяхъ крестьянскаго и барскаго дѣтскаго міра: у нея всякій разъ пропасть новаго—позъ, движеній, дѣтскихъ радостей, печалей, испуговъ, торжества, сердитостей, наивностей и любвей, и почти вездѣ вѣрными товарищами и друзьями дѣтей являются или собачки и котята, съ безконечно-разнообразными мозами, граціей, шалостями и капризами. Надо желать, чтобы г-жа Бёмъ долго еще продолжала свои чудесныя „дѣтскія поэмы“.

Г-жа Бёмъ — отличная рисовальщица, и не трудно: она съ величайшимъ успѣхомъ прошла весь курсъ „Рисовальной Школы“ (что была прежде на Биржѣ) и потомъ постоянно пользовалась совѣтами И. Н. Крамскаго. Въ чемъ ее можно иной разъ упрекнуть—это въ нѣкоторой сладости и сахарности; но это не часто; въ большинствѣ случаевъ у нея много истинной правды, взятой съ натуры, и точнаго изученія дѣйствительности. Потомъ еще можно было бы иногда упрекнуть ее въ нѣкоторомъ однообразіи нѣмецкихъ стариковскихъ типовъ, въ суховатости иныхъ ея „рамокъ“ кругомъ картинокъ, и притомъ съ часто повторяющимся треугольнымъ фронтономъ вверху, наконецъ, въ иныхъ непомѣрно длинныхъ ступняхъ нѣкоторыхъ фигуръ взрослыхъ и т. д. Но эти недостатки исчезаютъ во множествѣ прелестныхъ и чудесныхъ качествъ.

(„*Худож. Новости*“, *1 янв. 1883*, *№ 1*, *стр. 17—20*).

Путешествіе на Синай въ 1881 году. Изъ путевыхъ впечатлѣній.

Древности Синайскаго монастыря. *Н. Кондакова*. Одесса, 1882.

Сочиненіе профессора Кондакова появилось сперва въ XXXIII томѣ Записокъ Новороссійскаго университета, а потомъ отпечатано отдѣльнымъ томомъ. Значитъ, нашимъ ученымъ было довольно способовъ ознакомиться съ этимъ сочиненіемъ. Къ удивленію, г. Кондакову и до сихъ поръ не отдана справедливость за его почтенный трудъ, и книгѣ его не отведено въ наукѣ то почетное мѣсто, котораго она заслуживаетъ. Книга прошла незамѣченною, она теряется среди груды компиляцій, переводовъ и копій, которыми въ большинствѣ случаевъ пробавляется наша ученая литература. А между тѣмъ, новое сочиненіе г. Кондакова разсматриваетъ и рѣшаетъ совершенно самостоятельно, никого не повторяя, никому не подражая, одинъ очень важный вопросъ исторіи искусства, и даже, скажу болѣе, исторіи всеобщей культуры, до сихъ поръ не приведенный въ ясность. Если не у насъ теперь, то, можетъ быть, въ западной Европѣ будетъ оцѣнена эта заслуга, когда сочиненіе одесскаго профессора сдѣлается тамъ извѣстно.

Поэтому, теперь покуда будетъ умѣстно, мнѣ кажется, представить краткій очеркъ содержанія новой книги.

Профессоръ Кондаковъ писалъ о многихъ предметахъ древняго и средневѣковаго искусства. Такъ, у него есть сочиненія и о памятникахъ Гарпій въ Малой Азіи, и о древней архитектурѣ Грузіи, и о византійскихъ миніатюрахъ, и о скульптурѣ на входныхъ дверяхъ базилики св. Сабины въ Римѣ, и о греческихъ терракотовыхъ статуэткахъ, и т. д., но главная его часть и спеціальность — византійское искусство. Всего болѣе у него большихъ и малыхъ сочиненій, касающихся этого художественнаго періода, и, судя по всѣмъ признакамъ и отдѣльнымъ замѣткамъ, разсѣяннымъ по разнымъ страницамъ его сочиненій, надо заключать, что онъ занятъ обширною общею исторіей византійскаго искусства. Для своей цѣли профессоръ Кондаковъ совершилъ много путешествій по Европѣ (со включеніемъ сюда Турціи, Грузіи и Арменіи, заключающихъ столько византійскихъ памятниковъ разныхъ категорій), подолгу работалъ во всѣхъ значительнѣйшихъ европейскихъ библіотекахъ, хранящихъ рукописи византійскаго стиля (Москва, Петербургъ, Римъ, Миланъ, Флоренція, Неаполь, Парижъ, Лондонъ, Вѣна, Берлинъ, Мюнхенъ и т. д.). Понятно, что ему понадобилось побывать и на Синаѣ, на который многіе ученые путешественники давно указывали какъ на одинъ изъ важнѣйшихъ пунктовъ, хранящихъ нетронутый матеріалъ для изученія. Г. Кондаковъ и рѣшился на свои ограниченныя средства совершить, въ 1881 году, путешествіе на Востокъ, въ сообществѣ извѣстнаго одесскаго фотографа Рауля: примѣръ довольно рѣдкій между нашими учеными. Результаты, добытые изъ этого предпріятія, доказали, что въ самомъ дѣлѣ стоило рѣшиться на это дорогое и трудное предпріятіе.

На первой же страницѣ своего сочиненія профессоръ Кондаковъ сообщаетъ обширную литературу о Синаѣ. Но, не взирая на длинный списокъ путешественниковъ и писателей нѣмецкихъ, французскихъ, италіянскихъ, англійскихъ и русскихъ, начиная съ XII вѣка и до настоящаго времени, профессоръ Кондаковъ принужденъ заявить, что сколько „безплодны, болѣе или менѣе, были изслѣдованія о пути странствованія и стоянкѣ Евреевъ въ пустынѣ Синайской, а также усилія разгадать между вершинами Синайскаго хребта истинный Синай и Хоривъ“, а также описаніе святыхъ мѣстъ на Синаѣ, тамошнихъ часовень и капеллъ, развалинъ и пещеръ, — на столько же мало дали и прочія научныя изслѣдованія: „Не смотря на замѣчательныя, въ свое время, по полнотѣ и ясности, описанія путешествій, напримѣръ, архимандрита, нынѣ епископа, Порфирія, Эберса, и проч.“, говоритъ профессоръ Кондаковъ, — „Синай, какъ и вообще далекій Востокъ, все еще остается мѣстностью свѣжею, мало тронутою изслѣдованіемъ“... „На дальнемъ Востокѣ вообще“ — говоритъ онъ далѣе, — „и въ Синайскомъ монастырѣ въ частности, древность и ея памятники еще остаются въ своей собственной, родной обстановкѣ, и путешественникъ не находитъ здѣсь ни различныхъ приспособленій, спеціально на него разсчитанныхъ, ни готоваго матеріала, ассортированнаго для разныхъ степеней его любознательности. Между тѣмъ, эта самая необходимость искать, открывать самому, блуждать, рискуя найдти то, чего не искалъ, и что оказывается болѣе интереснымъ и поучительнымъ, и составляетъ ту заманчивую прелесть путешествій по Востоку, которая кроется въ присущей человѣку чертѣ дорожить лишь тѣмъ, что дорого и съ трудомъ дается, какъ собственная работа“. Все это — не праздные слова, не напрасное самохваленіе. Содержаніе книги, напечатанной теперь, слишкомъ ясно доказываетъ, что трудъ профессора Кондакова былъ самостоятеленъ, новъ и богатъ выводами.

„Обильная литература путешествій на Синай“, говоритъ нашъ авторъ, казалось, — „избавляла отъ обязанности разсказывать о самой поѣздкѣ. И однако же, занявшись этою литературой по возвращеніи (въ Россію), мы пришли къ убѣжденію, что передача путевыхъ впечатлѣній поѣздки на Синай еще долго останется обязательною въ извѣстномъ смыслѣ, какъ вообще, такъ особенно въ русской литературѣ... И такъ какъ интересы русской науки къ этой, еще свѣжей, нетронутой области древностей христіанскаго Востока держатся пока въ сферѣ чисто-платоническихъ привязанностей, болѣе и болѣе потухающихъ, за недостаткомъ матеріала, то мы рѣшились присоединить къ своимъ археологическимъ замѣткамъ и краткое содержаніе веденнаго во время путешествія дневника; оправданіемъ намъ послужатъ такіе примѣры, какъ Эберса, Бругша и другихъ“.

Путешествіе отъ Одессы до Синая взяло цѣлыхъ 23 дня. Въ теченіе этихъ трехъ съ небольшимъ недѣль профессоръ Кондаковъ замѣтилъ и записалъ много интереснаго, много такихъ соображеній, которыя проявляютъ самостоятельную живую мысль. Такъ, напримѣръ, про Каиръ онъ разсказываетъ: „Злыми насмѣшками привѣтствуетъ теперь Каиръ туристы, которые пріѣхавъ туда созерцать волшебный спектакль древняго восточнаго города, еще десять лѣтъ тому назадъ неприкосновеннаго, видятъ вдругъ передъ собой систематическое разрушеніе этой картины, и обязанные (только тамъ и есть гостинницы) помѣститься въ пышномъ отелѣ новаго европейскаго квартала, созерцаютъ жалкую копію Парижскаго бульвара и его кофеенъ, наполненныхъ оборванцами. Такъ, первый эффектъ накопленнаго, послѣ многихъ вѣковъ нищеты, благосостоянія тратится на лихорадочно безумное разрушеніе и малярную закраску памятниковъ Каира — этой восточной Помпеи. Впрочемъ, гдѣ это не было, и гдѣ штукатурка и казенная аляповатая наружность не скрывали драгоцѣнныхъ мозаикъ, нѣжныхъ красокъ фаянса! Только въ глухихъ улицахъ Каира, въ предмѣстьяхъ Константинополя, да на дворахъ покинутой Альгамбры не возмущается зритель наглымъ отношеніемъ новыхъ меценатовъ — выродковъ Востока къ своимъ роднымъ древностямъ“...

Прекраснымъ подтвержденіемъ этихъ словъ служитъ разсказъ нашего знаменитаго живописца Верещагина о томъ, какъ въ 1875 году, во время пу-

тешествія принца Уэльскаго по Индіи, Магараджа Джейпура, „для большей торжественности, велѣлъ выкрасить розовою краской всю свою столицу“,—а столица эта, одинъ изъ капитальнѣйшихъ городовъ Ость-Индіи, наполненъ множествомъ высоко-художественныхъ архитектурныхъ созданій древности.

Въ Суэцѣ профессору Кондакову приходили въ голову слѣдующія соображенія: „Ходя по суэцкому базару, вы не можете отрѣшиться отъ нѣкоторыхъ историческихъ воспоминаній. Кому, глядя на планы древне-греческаго дома, кругомъ обставленнаго лавками, не приходило въ голову сравнить эту торговлю хозяина дома и его квартирантовъ—все производителей, сначала съ восточнымъ базаромъ, затѣмъ съ магазинами европейскихъ городовъ, торгующими произведенностью изъ всякихъ рукъ и мѣстъ, потомъ съ колоссальными акціонерными компаніями, которыя торгуютъ всѣмъ, и которымъ, кажется, принадлежитъ будущее. Что лучше, что хуже—говорить объ этомъ и спорить не стоитъ, но можно было бы согласиться, что на Востокѣ лучше—восточное. Кто не согласенъ, пусть поѣдетъ прожить въ Суэцѣ нѣсколько дней, чтобъ убѣдиться... До сихъ поръ непріятно вспоминать, какъ ведетъ себя Европа въ этомъ скромномъ уголку: я долго смотрѣлъ, какъ Арабъ покупалъ себѣ гнилой коленкоръ вмѣсто полотна, и какъ кричалъ на него наглый Мальтіецъ, получая съ него завѣтные франковики. Принято сообѣзновать объ исчезновеніи расъ Сѣверной Америки подъ давленіемъ тяжелой лапы и гнусныхъ пріемовъ янки: скорбятъ о Полинезійцахъ, вымирающихъ отъ оспеннаго платья, продаваго имъ услужливой англійской компаніей. Но, право, безъ сантиментальности можно сказать: для этихъ расъ лучше, что онѣ вымираютъ. Посмотрите, какая наглая эксплуатація заполонила теперь весь Востокъ, какое униженіе, какую нищету терпитъ тамъ всюду туземное населеніе“...

Какія безотрадныя картины! Какое безотрадное положеніе, заставляющее человѣка съ чистымъ и свѣтлымъ чувствомъ желать даже скорѣйшей погибели, сотнями и тысячами, цѣлыхъ населеній, цѣлыхъ поколѣній.

Но вотъ еще прекрасныя замѣтки о бедуинахъ, какихъ нашъ путешественникъ сталъ видѣть начиная съ Эль-Тора, когда высадился на этомъ пунктѣ Краснаго моря, направляясь отъ Суэца къ Синайскому монастырю. „Бедуины эти вовсе не отвѣчаютъ“, разсказываетъ профессоръ Кондаковъ,—„тому представленію, какое мы прежде составили себѣ о типѣ „сына пустыни“ по книгамъ. Неловкая, даже неуклюжая фигура, съ обезьяньими плоскими ногами, съ рѣзкими чертами лица, непріятно худая и изможденная, одѣтая въ какія-то коленкоровыя лохмотья, вмѣсто рубашки, и черный плащъ,—вотъ какимъ увидали мы синайскаго бедуина. Ни слѣда величавыхъ, благородно-простыхъ жестовъ, ни тѣни натуральной, своеобразной гордости въ выраженіи лица. Но изъ разговоровъ въ Суэцѣ и Торѣ мы уже узнали, что дѣйствительность и на этотъ разъ не сходилась съ поэзіею, и, однакоже, какъ бываетъ особенно часто, расходясь съ нею, была не ниже ея. „Bidovino non è uomo“ (бедуинъ не человѣкъ), говорилъ намъ геркулесъ-монахъ—„человѣкъ не можетъ вынести того, что безъ труда сдѣлаетъ бедуинъ“. Верблюдъ отъ Тора въ Синай идетъ два-три дня, а онъ въ сутки; тому нужна тропа, а бедуинъ идетъ прямо; нужно ли послать письмо изъ Синая въ Суэцъ, даютъ его бедуину, и онъ въ 10 дней сходитъ и вернется, взявъ въ дорогу только мѣшочекъ муки, да табаку для трубки. Бедуинъ неутомимѣе и выносливѣе верблюда, которому онъ служитъ. Но какъ бы ошибся тотъ, который, судя по-своему, призналъ бы затѣмъ расу бедуиновъ за несчастную, приниженную самою природою, расу, которая въ этомъ вѣковомъ униженіи перешла въ племя, близкое къ обезьянамъ. Въ этихъ высушенныхъ, несвободно, подъ тяжкимъ трудомъ и лишеніями, развившихся натурахъ жизни было болѣе, чѣмъ въ италіанцѣ; неумолчный говоръ и болтовня, неизвѣстно о чемъ, подъ которую мы засыпали и которая насъ будила; неизмѣнно веселое настроеніе духа, ладъ и дружба отрепанцевъ—все располагало съ перваго шага въ ихъ пользу. Меня долго смущали ноги нашего молодого шейха, чрезвычайно мнѣ понравившагося: онѣ вовсе не походили на сложеніе Аполлона Бельведерскаго,—но когда мнѣ пришлось идти по песку и вытаскивать ноги, вязнувшія по щиколку, я понялъ, какъ некрасивъ былъ бы здѣсь Аполлонъ; бедуинъ же шелъ легко, ровно и изящно, едва оставляя своею сандаліею слѣдъ. Именно изящны, граціозны были бедуины въ своей средѣ, идя передъ нами, болтая и треща всю дорогу, какъ птицы, всегда съ веселою улыбкою отвѣчая на всѣ несносные для нихъ вопросы наши, довольные своею монотонною пѣснью, какъ и трубкою свѣжаго табаку. Вся обстановка такъ гармонировала, видимо, съ ихъ привычками, чувствами, иногда думалось, что видишь передъ собою именно тѣхъ людей, которые, какъ птицы небесныя, не сѣютъ и не жнутъ, и не собираютъ въ житницы“.

А вотъ образчики описаній природы: „Уади (оазисы въ Каменистой Аравіи), чаще всего представляютъ собою громадныя котловины или ущелья, засыпанныя камнемъ и щебнемъ, или даже покрытыя сплошь пескомъ. Въ нихъ очень мало жизни, и только у источниковъ видишь обглоданные кусты хвойной тарфы, да слышишь изрѣдка пѣніе птицъ. Норовъ утверждаетъ даже, что на всемъ пути на Синай онъ не слышалъ журчанья ручья, ни шелеста листьевъ, не встрѣтилъ ни путника, ни звѣря, ни птицы; не знаю, какъ было тамъ, гдѣ онъ проходилъ, но на своемъ пути я встрѣтилъ всего понемногу. Все-таки впечатлѣніе, производимое этими долинами, было бы очень унылое, если бы не выкупало его чудное архитектурное построеніе горъ. Передъ нами отовсюду громоздились горы и скалы, замыкая ту сторону, куда мы шли, до такой степени, что мы невольно спрашивали бедуиновъ, куда же мы пойдемъ, и неужели намъ придется лѣзть вотъ тамъ на верхъ, по какому-то ущелью, подымавшемуся къ небесамъ. Мы ничего не понимали, пролѣзая съ верблюдами по густому тростнику, росшему надъ источникомъ, въ такомъ

мѣстѣ, гдѣ кругомъ обложившія дорогу скалы принудили насъ сойдти съ верблюдовъ; впереди была стѣна; наша долина или ущелье съузилось въ коридоръ. Вдругъ слѣва просвѣтлѣло; стѣна, какъ декорація, стала отходить направо—передъ нами открылся другой, расширившійся коридоръ. И въ самомъ дѣлѣ, это были какіе-то причудливые ходы внутри горъ, и когда мы, послѣ длиннаго ряда поворотовъ и скучно-широкихъ долинъ, вступили въ одинъ особенно узкій ходъ или коридоръ, то восторгамъ нашимъ и одобреніямъ самихъ бедуиновъ не было конца. Дарьяльское ущелье, которымъ ѣдешь около 10-ти верстъ на почтовыхъ, любуясь то прекраснымъ шоссе, то облаками, протянувшимися по стѣнамъ, подобно шарфу изъ газа, то журчащимъ Тереком у ногъ, великолѣпно, но его впечатлѣніе совсѣмъ иное. Здѣсь горы были ниже, ручей не гремѣлъ и даже журчалъ только по мѣстамъ, но стѣны краснаго гранита сдвинулись здѣсь такъ близко, что небо было видно лишь впереди, какъ сѣроватая трещина. Освѣщеніе разсѣяннымъ, отраженнымъ свѣтомъ придавало особый густой колоритъ всему, въ немъ господствовали красноватые и коричневые тоны"... „Мы взобрались наконецъ на вершину перевала по пути, проложенному водою, и сдѣлали привалъ въ разселинѣ громаднаго камня, подобно разрушенной башнѣ, торчавшаго на краю обрыва. Спрятавъ голову въ тѣни и выглядывая изъ-подъ скалы на открывшійся кругомъ видъ, мы долго осматривали картину, угрюмость которой усиливалась свѣтомъ палящаго солнца. Все было такъ дико и пусто кругомъ, такъ мертвенно уныло торчали отовсюду скалы и утесы, что если бы Дантъ могъ видѣть эту картину, то навѣрное выбралъ бы ее для своего послѣдняго адскаго круга"...

Такія живыя и картинныя описанія пройденныхъ мѣстностей не часто встрѣтишь въ сочиненіяхъ нашихъ путешественниковъ, особенно ученыхъ.

Самъ Синайскій монастырь, цѣль странствованія, произвелъ на проф. Кондакова, какъ и на большинство предшествовавшихъ ему путешественниковъ, печальное впечатлѣніе. Ущелье Шуейбъ, въ которомъ помѣщается монастырь, безплодно до крайности и одно изъ наиболѣе мрачныхъ на всемъ полуостровѣ; зданіе монастыря—громадное по размѣрамъ, монументальной гранитной кладки, есть нѣчто въ родѣ четырехугольнаго ящика, опущеннаго сверху въ глубину ущелья, но такого ущелья, которое на 5000 футовъ лежитъ выше уровня моря. Это вмѣстѣ и монастырь, и крѣпость, стоящая на своемъ мѣстѣ, поперекъ ущелья, уже около 1500 лѣтъ; на своемъ вѣку она претерпѣла много бѣдствій, выдержала много и даже многолѣтнихъ осадъ. Монаховъ теперь тамъ немного, всего 18 человѣкъ, изъ которыхъ 17—Грековъ, и одинъ Русскій, отецъ Симеонъ, отставной солдатъ, человѣкъ неграмотный, но судя по разсказамъ его товарищей, умный и ловкій. Всѣ они живутъ только трудомъ своихъ рукъ, сами обрабатываютъ свои сады и садики. „Они", говоритъ проф. Кондаковъ, — „видимо удержали еще Гомеровскій взглядъ на природу: ея красота для нихъ въ полезности, производительности и богатствахъ". Но при всей ихъ необразованности и интеллектуальной ограниченности, профессоръ Кондаковъ признаетъ за Синайскимъ монашествомъ особенную „силу духа, которая дала имъ довольство своимъ положеніемъ и завоевала мирнымъ путемъ Каменистую Аравію. Потому что, дѣйствительно, хотя не особенно счастливымъ, но владѣтелемъ этой пустынной страны, населенной 2000—3000 бедуиновъ, является теперь монастырь..." Да, „довольство". Однакоже самъ г. Кондаковъ указываетъ на вотъ какую любопытную черту тутъ же рядомъ въ жизни и духѣ этихъ отшельниковъ: имъ нужно на свѣтъ посмотрѣть, имъ надо съ живыми людьми жить. „Живутъ монахи на Синаѣ долго, до 120 лѣтъ и больше; иные ходятъ согбенными до земли и совсѣмъ впадаютъ въ дѣтство, а все-таки просятся постоянно въ отлучку, въ Каиръ, Александрію, на Критъ, гдѣ монастырь имѣетъ свои подворья, имѣнія или иное имущество, управлять коими посылаютъ самыхъ умныхъ и вѣрныхъ. И это страстное желаніе поглядѣть на Божій міръ усиливается еще болѣе потому, что онъ, этотъ міръ, такъ далекъ, и между нимъ и монастыремъ легла 10-ти дневнымъ путемъ мертвая пустыня; отсюда и Суэцъ, и даже Эль-Торъ представляются монаху раемъ, ибо тамъ приволье, свобода, а не эта клѣтка—монастырь. Мы поняли скоро, отчего Синайское монашество высыпаетъ вечеромъ на стѣны и въ садъ. Молодые чувствуютъ свою ссылку сильнѣе и глубже, и держатъ себя поэтому мрачно и сосредоточенно, тогда какъ старики разспрашиваютъ васъ съ большимъ удовольствіемъ и о томъ, какая въ Россіи зима, и ростутъ ли тамъ финики и смоквы, и какъ Русскіе задавали макароны Туркамъ (рѣчь шла тутъ о послѣдней, болгарской войнѣ)..." Значитъ, это уже монахи, мало похожіе на монаховъ прежняго времени; этихъ людей уже не удовлетворяетъ то, что вполнѣ удовлетворяло ихъ предшественниковъ. Имъ уже тѣсно въ своей замкнутой сферѣ, имъ на другія мѣста посмотрѣть надо. Церкви съ богослуженіями ея, сада съ его вечернею прохладой среди раскаленныхъ солнцемъ горъ, и съ живительнымъ трудомъ—имъ уже мало. Новое время сказывается даже на Синаѣ, внутри каменнаго ящика, опущеннаго на дно дикаго ущелья въ пустынѣ.

Интеллектуальныхъ интересовъ у Синайцевъ еще нѣтъ, нѣроятно долго не будетъ и у ихъ наслѣдниковъ, и они безучастно хранятъ великія научныя и художественныя сокровища, изъ которыхъ многія насчитываютъ не одну тысячу лѣтъ существованія. Понятно, что такіе люди не то, что безпрекословно, но съ радостью отдавали кому угодно изъ путешественниковъ, за деньги или даже за перспективу ихъ, лучшія изъ своихъ сокровищъ, имъ недоступныхъ. Великія рукописныя рѣдкости вывезены изъ Синайскаго монастыря въ Европу архимандритомъ Порфиріемъ Успенскимъ, Тишендорфомъ, Гардтгаузеномъ и другими. На сколько выиграли народныя библіотеки Лейпцига, Берлина, Лондона, Петербурга (въ этомъ послѣднемъ находится теперь знаменитая Синайская библія IV вѣка), на столько обѣднѣлъ Синайскій монастырь. Что-жъ! Въ этомъ худа нѣтъ: еще очень

недавно, монахи синайскіе разрѣзывали старыя, быть можетъ, иногда безцѣнныя, рукописи, на куски, для того чтобъ ими завязывать свои горшки, или дѣлать приманку для рыбы на удочкахъ. Покупая у монаховъ рукописи, которыхъ значенія они не понимали, Европейцы оказывали наукѣ великую услугу. Впрочемъ, теперь и монахи стали осторожнѣе: хоть въ рукописяхъ они по прежнему не знаютъ никакого толка, но уже, по свидѣтельству проф. Кондакова, не употребляютъ ихъ болѣе на приманку для удочекъ, да и туристамъ не отдаютъ. Рукописи лежатъ у нихъ въ ларцахъ и корзинахъ (шкафы дѣлать—не на что), а нѣкоторыя, по мнѣнію монаховъ, или по указанію путешественниковъ, наиболѣе интересныя рукописи наколочены гвоздиками на доски. „Но вѣдь причиною этого варварства та же бѣдность", замѣчаетъ проф. Кондаковъ.—„У Англичанъ и Нѣмцевъ изъятіе тѣмъ или другимъ способомъ рукописей изъ монастыря", говоритъ онъ далѣе,—„считается спасеніемъ древности и заслугою для науки. Но, Боже мой, какъ рѣдко, въ дѣйствительности, разграбленіе подобныхъ историческихъ кладовъ дѣлается для науки, а не для удовлетворенія тщеславія, суетнаго самодурства, и какъ много рѣдкостей, восхищавшихъ восточнаго туриста и оторванныхъ отъ своего гнѣзда и обезображенныхъ, попадаетъ затѣмъ въ кладовыя лорда-маніака, и тамъ подъ покровомъ цивилизаціи на многія столѣтія пропадаетъ для науки. Потому ужъ лучше пожелаемъ Синаю и Аѳону хранить свое вѣковое достояніе: настанутъ когда-либо лучшія времена, и разумное право будетъ приложено къ незамѣнимымъ сокровищамъ науки и древностей Востока. А пока, тѣ, кто нынѣ распоряжаются Востокомъ, держатъ на откупу Египетъ, правятъ сами или черезъ другихъ въ Турціи—Англичане, однимъ словомъ, закупаютъ и забираютъ, не стѣсняясь ничѣмъ, все, чѣмъ можетъ похвалиться чудовищный Кенсингтонскій музей, или что можетъ быть скрыто въ подвалахъ Британскаго музея"...

Профессоръ Кондаковъ пробылъ въ Синайскомъ монастырѣ около трехъ недѣль, и все время провелъ въ изслѣдованіяхъ. „На стѣнахъ монастыря", разсказываетъ проф. Кондаковъ,—„карандашомъ и на дверяхъ ножичкомъ нацарапаны имена постояльцевъ, и между ними встрѣчались посѣтители 40-хъ годовъ, и ученые богословы изъ Оксфорда и Мюнхена мѣшались съ перами Англіи и купчихами изъ Симбирска". Ясно, что въ этомъ вавилонскомъ смѣшеніи языковъ люди принадлежатъ къ двумъ категоріямъ: однихъ привлекла „святость мѣста", любопытство или благочестіе, желаніе поклониться Синаю и Хориву, или надежда открыть истинное мѣстоположеніе мѣстностей, отмѣченныхъ въ Библіи и связанныхъ съ исторіей странствованія еврейскаго народа, послѣ выхода его изъ Египта: другихъ гнала въ Синайскій монастырь потребность изучать исторію и искусство, которыхъ крупные памятники почіютъ непробуднымъ сномъ на Синаѣ. Къ числу послѣднихъ принадлежитъ профессоръ Кондаковъ. Его мало интересовало многое изъ того, что обыкновенно интересуетъ большинство путешественниковъ на Синай, отъ англійскаго пэра и до сибирской купчихи, и онъ даже вовсе не занимался вопросомъ о дѣйствительности мѣстоположенія „горы закона", гдѣ даны были Моисею заповѣди, Неопалимой Купины и т. д.—вопросъ, до того наполнявшій многихъ путешественниковъ, что они называютъ день своего восхожденія на Хоривъ, къ монастырю 40 мучениковъ, на вышину 7,300 англійскихъ футовъ надъ моремъ—счастливѣйшимъ днемъ своей жизни. Конечно, прелестные виды на бесснѣжныя Альпы Синайскаго полуострова не составляютъ при этомъ единственной причины счастія. Вопросъ о подлинномъ мѣстоположеніи священныхъ мѣстъ въ Синайскихъ горахъ кажется проф. Кондакову задачею, безъ особенныхъ счастливыхъ результатовъ занимавшею множество ученыхъ и неученыхъ умовъ въ теченіе послѣднихъ 40 лѣтъ. Вмѣсто этого топографическаго и библейскаго вопроса, у него былъ свой частный, болѣе конкретный вопросъ, обѣщающій прочные результаты: вопросъ о разныхъ пунктахъ византійскаго искусства.

Съ Синая профессоръ Кондаковъ вывезъ очень обильный художественно-историческій матеріалъ. Одна половина его заключается въ текстѣ его книги, другая—въ фотогрфическомъ альбомѣ снимковъ, сдѣланныхъ, подъ его наблюденіемъ и руководствомъ, фотографомъ Рауленъ. Этотъ „Синайскій альбомъ" имѣетъ особенное значеніе именно потому, что всѣ прежніе путешественники либо вовсе не прилагали никакихъ рисунковъ къ своимъ описаніямъ Синая, либо прилагали рисунки отъ руки, въ высшей степени неточные и неудовлетворительные. „Синайскій альбомъ", напротивъ, заключаетъ въ себѣ всѣ научныя ручательства достовѣрности и самой безукоризненной научной точности.

Первые 26 листовъ заняты видами мѣстностей и построекъ въ Эль-Торѣ и собственно на Синаѣ. Они слѣдующіе: 1) новая греко-православная церковь въ Эль-Торѣ; 2) подворье этого монастыря; 3) общій видъ монастыря св. Екатерины на горѣ Синаѣ; 4) нынѣшній видъ Юстиніановой базилики въ Синайскомъ монастырѣ; 5) видъ древней мечети XIV в. и новой колокольни въ Синайскомъ монастырѣ; 6) садъ и внѣшній дворъ Синайскаго монастыря; 7) помѣщеніе библіотеки рукописей въ Синайскомъ монастырѣ и видъ на гору Хоривъ; 9) главная вершина горы Хорива; 10) подъемъ на гору Хоривъ; 11) видъ изъ монастырскаго ущелья на ауди Эль-Раха; 12) вершина сѣверной части горы Хорива съ мѣстомъ монастыря 12-ти апостоловъ; 13) садъ этого монастыря и подножіе горы Хорива; 14) общій видъ сѣверной части горы Хорива; 15) видъ горы Селафъ; 16) видъ долины уади-Эль-Раха; 17) высоты Дербъ-Эль-Рохъ; 18) „Камень Моисеевъ"; 19) видъ монастыря 40 мучениковъ; 20) видъ горы Омъръ или „стана евреевъ"; 21) ущелье на юго-западъ отъ долины Леджа; 22) вершина горы св. Екатерины; 23) вершина горы Синая; 24) видъ на гору Эскуфъ. Къ этимъ 24 листамъ присоединено еще 2 листа (№№ 3 и 26), представляющіе группы бедуиновъ изъ окрестностей Эль-Тора и Синайской горы. Затѣмъ пять листовъ изображаютъ замѣчательнѣйшія монументальныя древности Синайскаго мона-

стыря, а именно: 27) видъ внутренности Юстиніановой базилики; 28) алтарная мозаика „Преображенія", (тамъ же 29—30). Входная рѣзная дверь, тамъ же 31. Наконецъ, всѣ остальные листы альбома (№№ 32—100) заняты снимками: съ миніатюръ (X—XIII в.) и образчиковъ письма (VI—XIV в.) греческихъ рукописей, а также съ письма и инціаловъ двухъ глаголическихъ рукописей.

Изъ этого краткаго перечня читатель видитъ, что собственно монументальныхъ созданій древности (христіанскаго времени) профессоръ Кондаковъ нашелъ въ Синаѣ очень немного: архитектуру монастыря и его Юстиніановой базилики и заключающіяся внутри этой базилики мозаику и рѣзную дверь. О каждомъ изъ этихъ памятниковъ нашъ авторъ сообщаетъ много интереснаго и важнаго.

Всего менѣе, впрочемъ, значительнаго заключаетъ самъ Синайскій монастырь,—крѣпость, отъ первоначальнаго сложенія котораго уцѣлѣли немногія лишь части. Все остальное—новыя пристройки, надстройки, передѣлки. „Синайскій монастырь", говоритъ профессоръ Кондаковъ,—не производитъ своимъ расположеніемъ особенно сильнаго впечатлѣнія, сравнительно, напримѣръ, съ древними крѣпостями Грузіи, Малой Азіи и даже Сициліи, или средневѣковыми замками Европы. Но онъ выкупаетъ этотъ недостатокъ массивною величавостью своихъ стѣнъ и картиною обступившихъ его съ боковъ горъ. Видъ стѣнъ тѣмъ эффектнѣе, что всѣ внутреннія зданія почти не выступаютъ надъ ними, и что весь ансамбль удивительно гармонируетъ съ архитектурою самихъ горъ. Внутри крѣпости царствуетъ крайняя, чисто восточная, тѣснота всѣхъ строеній. Всѣ стѣны ими буквально облѣплены; куда ни взглянешь, вездѣ видны навѣсы, большіе и малые, поднятые на ветхихъ, деревянныхъ столбикахъ, и въ то время, какъ низъ служитъ для амбаровъ, мастерскихъ, верхъ представляетъ безпорядочные ряды келій; иныя изъ нихъ, словно гнѣзда, подняты на самыя стѣны и выдвинулись даже наружу, точь въ точь улья или гнѣзда ласточки. Шаткія, наскоро сколоченныя лѣстницы, приступки и крылечки ведутъ внутрь этихъ убогихъ келій, гдѣ жесткая постель, пальмовая цыновка и самодѣльный столъ составляютъ все неприхотливое убранство..." Это все днемъ. Но вотъ картина монастыря ночью: „Безжизненно-мрачный видъ монастыря при дневномъ свѣтѣ, съ его убогою, едва дышащею жизнью, съ тоскительнымъ сѣрымъ колоритомъ всего окружающаго смѣняется ночью какою то туманною, но привлекательною картиною. Извѣстно, что вообще всѣ виды восточныхъ городовъ, исключая развѣ Константинополя, производятъ сильное впечатлѣніе лишь послѣ заката солнца". Итакъ, самъ монастырь, какъ постройка Юстиніановскаго времени, еще мало значитъ, и блещетъ развѣ живописными красотами, да и то преимущественно ночью.

Несравненно болѣе архитектурнаго значенія имѣетъ Юстиніановская базилика, находящаяся внутри монастыря: „Массивныя стѣны базилики изъ тесанаго, золото-коричневаго гранита просты и лишены всякихъ украшеній; одно узкое окошечко западнаго фаса въ формѣ креста, да двѣ пальмы, исполненныя барельефомъ по сторонамъ, напоминаютъ церкви центральной Сиріи и Грузіи. Базилика наиболѣе сходна, по типу, съ церковью св. Аполлинарія во Флотѣ, въ Равеннѣ (три нефа съ двумя рядами гранитныхъ колоннъ, по 6 въ каждомъ; плоскій потолокъ съ кессонами; на восточной сторонѣ—открытая абсида и двѣ малыхъ, нынѣ отдѣленныя стѣнами; передъ базиликою узкій нартексъ). Внутри церкви обращаютъ на себя вниманіе сильно повышенныя, не плоскія и широкія арки, стягивающія колоннаду и самыя колонны. Онѣ грузны, имѣютъ низкіе базисы съ четырьмя выпущенными листами и разнообразно орнаментированныя капители; теперь онѣ заштукатурены и покрыты темно-зеленою окраскою (колонны же голубою), и потому кажутся тяжелыми и безвкусными. Между тѣмъ, въ ихъ массивной орнаментикѣ, издалека берущей главнѣйшія черты Коринѳскаго ордена, есть своего рода величавость: особенно замѣчательны капители съ завернутыми наискось волютами, напоминающими типъ Геркулесовой базилики въ Равеннѣ. Въ отличіе отъ общаго плана и архитектурнаго типа, детали указываютъ на преданія древнѣйшія". Но базилика сильно пострадала отъ перестроекъ, передѣлокъ, пристроекъ и ремонтовъ вращій, идущихъ отъ временъ древности и продолжающихся даже и до сихъ поръ. Грубые невѣжды-монахи ломаютъ, закладываютъ, штукатурятъ, красятъ, приклеиваютъ фаянсовые изразцы, какъ въ голову придетъ.

Рѣзная кипарисная дверь, ведущая изъ нартекса въ преддверіе церкви, представляетъ собою замѣчательное художественное произведеніе IX вѣка. Порфировый архитравъ покрытъ напереди тремя медальонами съ равноконечными крестами внутри и греческою надписью. Боковые устои, изъ дерева, украшены, напереди, бѣгущею вверхъ виноградною лозою, а по бокамъ акантовыми листьями. Собственно самы створы двери раздѣлены на 4 полосы, содержащія въ себѣ по 7 кессоновъ съ изображеніями орловъ, козловъ, зайцевъ, обезьянъ, козулей, пѣтуховъ, куропатокъ, сиренъ; далѣе чаша съ виноградною лозою, голубями, и т. д. „Такимъ образомъ", говоритъ профессоръ Кондаковъ,—„собственно устройство двери тождественно съ дверью въ базиликѣ св. Сабины въ Римѣ, V—VI в. (хотя изображенія тамъ иного рода: они взяты изъ священной исторіи и указываютъ на совершенно другую эпоху и иныя начала въ искусствѣ). Въ Синайской двери мы имѣемъ образецъ византійской рѣзьбы, гдѣ пластика переходитъ въ живопись: это есть рѣзьба вглубь контуровъ, при чемъ все изображеніе и самая доска сохраняютъ свою поверхность, и ни одна часть не выступаетъ рельефомъ. Углубленные контуры заполняются гипсомъ, разцвѣченнымъ въ красную краску (цвѣта вина), для уподобленія верхнему косяку изъ порфира... Стиль рисунковъ, смѣшанная декоративная манера заставляютъ отнести Синайскую дверь къ разряду любопытнѣйшихъ памятниковъ эпохи, непосредственно слѣдующей за иконоборческимъ періодомъ".

Замѣчу здѣсь, что опредѣленіе стиля и эпохи этой двери произведено профессоромъ Кондаковымъ

сторонамъ Илія и Моисей, внизу апостолы Іоаннъ, Іаковъ и Петръ. Типъ Христа, по мнѣнію профессора Кондакова, представляетъ крайне важное посредствующее звѣно между древнѣйшими историческими типами, какіе знаемъ въ мозаикахъ Равенны и рукописяхъ V—VI столѣтій, и сложившимся окончательно въ IX вѣкѣ каноническимъ изображеніемъ. При этомъ онъ замѣчаетъ, „какъ самое существенное, родство типа Синайскаго съ фигурою Христа въ Евангеліи сирійскаго монаха Рабулы (Лаврентіевской библіотеки во Флоренціи) съ одной стороны, и миніатюрами Хлудовской псалтыри". Изучивъ, затѣмъ, подробно типы и фигуры пяти личностей, окружающихъ Христа, профессоръ Кондаковъ высказываетъ мнѣніе, что „въ мозаикѣ Синайской композиція груба, почти также, какъ въ римскихъ и равеннскихъ мозаикахъ V вѣка, но отличается еще жизнью; юный Іоаннъ и Іаковъ, взмахнувшіе обѣими руками и ослѣпленные лицезрѣніемъ преображеннаго Христа, хотя поставлены въ уродливой симметріи, но живы и натуральны; въ фигурѣ Петра, ползущаго по землѣ и поворачивающаго кверху голову, чтобы посмотрѣть, много простаго натурализма. Эти безхитростные пріемы, свойственные искусству, перешедшему въ эпоху иконоборства въ исключительное достояніе монашества, и выработанному аскетическому направленію, отражаются и въ типахъ, и въ одеждахъ. Типы апостоловъ сохранили еще античные контуры, данные мозаиками Равенны, и древнюю характерность; но по лицу молодаго Іоанна уже прошли тѣ характерныя морщины около рта, которыя знакомы намъ въ миніатюрахъ IX—X столѣтій; носъ сталъ тоньше, суше и длиннѣе, хотя большіе глаза, мягкость чертъ остались прежнія. Одежды апостоловъ, какъ и всѣхъ другихъ фигуръ въ мозаикѣ, сохранили также широкую античную драпировку, которая, правда, утратила красоту складокъ, покой, ищетъ уже эффектовъ въ складкахъ, прилегающихъ плотно къ тѣлу, но моделирована съ умѣньемъ и вмѣстѣ простотой". Въ общемъ заключительномъ своемъ итогѣ о мозаикѣ, профессоръ Кондаковъ заявляетъ, что „по стилю и типамъ, мозаика Синайскаго монастыря должна относиться къ концу древнѣйшаго періода византійскаго искусства".

Изученіе надписей, окружающихъ мозаику и принадлежащихъ разному времени, утверждаетъ профессора Кондакова въ его убѣжденіи, что мозаика принадлежитъ, по происхожденію, началу VII столѣтія. А такъ какъ изъ этого періода почти вовсе не извѣстно памятниковъ, то уже для изученія и полнѣйшаго опредѣленія одной этой мозаики стоило такому истинному знатоку дѣла, какъ профессоръ Кондаковъ, совершить поѣздку на Синай.

Но, какъ ни важны добытые имъ относительно мозаики результаты, не въ нихъ лежитъ главное достоинство книги профессора Кондакова. Наибольшая заслуга заключается въ томъ отдѣлѣ, который трактуетъ о миніатюрахъ византійскихъ рукописей Синайскаго монастыря. Изъ всѣхъ сочиненій профессора Кондакова, самыми значительными являлись всегда тѣ, которыя трактовали о миніатюрахъ. Такъ вышло и на нынѣшній разъ.

Крупнѣйшимъ результатомъ научныхъ изслѣдованій нашего автора была, до сихъ поръ, его книга: „Исторія византійскаго искусства и иконографіи по миніатюрамъ греческихъ рукописей". Смѣло можно сказать, во всей европейской литературѣ нѣтъ книги о византійской миніатюрной живописи, равной этой по изумительно обширному знакомству съ византійскими рукописями всѣхъ европейскихъ библіотекъ. Все, что писано объ этомъ предметѣ по-французски, по-нѣмецки, по-англійски и по-италіански, представляется лишь небольшими, частными отрывками. Профессоръ Кондаковъ изучалъ заразъ и подлинные памятники, и все, что о нихъ было писано. Правда, онъ подвергся у насъ, въ печати, обвиненіямъ нѣкоторыхъ нашихъ ученыхъ. Одни упрекали его въ томъ, что онъ, пользуясь во всемъ объемѣ памятниками западно-европейскихъ библіотекъ, недостаточно пользовался таковыми же въ русскихъ библіотекахъ. Такъ, напримѣръ, А. Е. Викторовъ говорилъ: „Къ сожалѣнію, г. Кондаковъ, пользовавшійся самымъ полнымъ экземпляромъ Севастьяновскихъ снимковъ съ Аѳонскихъ миніатюръ, находящихся въ музеѣ христіанскихъ древностей при Академіи Художествъ (въ С.-Петербургѣ), въ своемъ изслѣдованіи даетъ слишкомъ скромное мѣсто этимъ миніатюрамъ (слѣдуютъ примѣры)... Въ книгѣ г. Кондакова сильно также бросаются въ глаза невѣрности и неточности въ опредѣленіи вѣка снятыхъ Севастьяновымъ Аѳонскихъ рукописей, состава, формата, и т. п. (примѣры). Вообще, Севастьяновскому собранію фотографій съ Аѳонскихъ миніатюръ, которое, въ связи съ другими Севастьяновскими коллекціями, какъ многіе надѣялись, должно было въ области изученія византійскаго искусства составить цѣлую эпоху, на Руси не особенно посчастливилось, и, кромѣ очерка профессора Буслаева: „Образцы иконописи въ Московскомъ Публичномъ Музеѣ" (Московскія Вѣдомости, 1862 г., №№ 111—113) указать не на что. Задача, принятая на себя г. Кондаковымъ, казалось, должна была для этого собранія составить своего рода праздникъ. Никѣмъ подробно не обслѣдованное, оно, казалось, должно было привлечь все вниманіе молодаго ученаго, и, конечно, могло дать ему свѣжій матеріалъ для новыхъ выводовъ. Но этого не случилось: нашъ авторъ отнесся къ Аѳонскимъ миніатюрамъ, равно какъ и къ миніатюрамъ рукописей синодальной библіотеки и другихъ русскихъ библіотекъ, слишкомъ небрежно, и видимо заботился о томъ лишь, чтобы подвести отечественные матеріалы (и то далеко не всѣ) подъ готовые рубрики и тэзисы своей книги, составленные на основаніи рукописей библіотекъ европейскихъ" [1]). Другіе, какъ, напримѣръ, профессоръ Буслаевъ, на публичномъ диспутѣ въ Московскомъ университетѣ, указывали на многія неточныя и невѣрныя объясненія г. Кондаковымъ имѣвшагося у него въ рукахъ матеріала. Обвиненія очень важныя и тяжкія, когда они идутъ со стороны такихъ знатоковъ дѣла, какъ гг. Викторовъ и Бу-

[1]) *А. Викторовъ.* Собраніе рукописей П. И. Севастьянова. Москва. 1881, стр. 88.

славъ. Однакоже, характеръ ихъ былъ все-таки частный, и ничуть не уничтожалъ коренныхъ, очень крупныхъ, достоинствъ книги профессора Кондакова. Одна уже точка его отправленія свидѣтельствовала въ пользу солидности, вѣрности и многосторонности его работы. Въ самомъ началѣ своей „Исторіи византійскаго искусства" онъ помѣстилъ критическій обзоръ всѣхъ авторовъ, писавшихъ о византійской миніатюрѣ и живописи въ прошломъ и нынѣшнемъ столѣтіи, и этотъ обзоръ есть до сихъ поръ самый полный и основательный, на какой только можно въ настоящее время указать. Съ удивительнымъ критическимъ тактомъ оцѣнилъ г. Кондаковъ достоинства и недостатки писателей французскихъ, начиная съ Даженкура, нѣмецкихъ, начиная съ Румора, и опредѣлилъ характеристическія черты каждой изъ двухъ этихъ школъ. При этомъ онъ отдавалъ полное преимущество школѣ французской, особенно въ лицѣ Даженкура и Лабарта. Указавъ, въ добавокъ, русскія работы по этому же предмету (которыхъ характеристику онъ, впрочемъ, обошелъ по очень понятной причинѣ), профессоръ Кондаковъ пришелъ къ заключенію, что изслѣдуемый имъ предметъ „хотя эксплуатировался разнообразно и съ давняго времени, но не получилъ вовсе научной постановки: отрывочность и неполнота—таковы существенные недостатки, вліяющіе на его постановку, на взглядъ и оцѣнку частей и на исторію цѣлаго; чтобы восполнить ихъ и исправить постановку, необходимо обозрѣть весь запасъ матеріала и утвердиться на сравнительномъ изслѣдованіи его. Поэтому основаніемъ предлагаемаго сочиненія послужилъ обзоръ всѣхъ, по возможности, греческихъ рукописей съ миніатюрами въ библіотекахъ Европы, какъ приведенныхъ въ извѣстность, такъ и неизвѣстныхъ, которыя посчастливилось автору найдти". Однимъ изъ главныхъ вопросовъ являлся при этомъ, конечно, вопросъ о развитіи стилей и техники, и именно здѣсь профессоръ Кондаковъ выказалъ значительную опытность и приготовленность, тогда какъ многіе изъ его товарищей по сюжету (въ томъ числѣ и между русскими писателями), владѣя знаніемъ текстовъ и литературы, вовсе не знали или мало знали стили и технику художественную, и оттого часто должны были держаться въ сферѣ „содержанія" и не могли достаточно входить въ сферу „формы", подробностей и выполненія. Этотъ упрекъ относится даже къ такимъ знатокамъ миніатюра, какъ Ваагенъ и Шназе.

Я не имѣю возможности останавливаться на богатомъ содержаніи его „Исторіи византійскаго искусства по миніатюрамъ". Но укажу только на то, какую важную роль играла поѣздка на Синай профессора Кондакова въ ряду его изученій этого искусства.

Въ прежней своей книгѣ профессоръ Кондаковъ посвятилъ лишь немного страницъ вопросу о византійскомъ искусствѣ времени иконоборчества. „Это время", говорилъ онъ,—„знаменуется крайнею бѣдностью памятниковъ и въ частности живописи миніатюръ, а извѣстно, что современная наука исторіи относитъ это къ разрушительнымъ послѣдствіямъ иконоборства: оно не только уничтожило существовавшія до того лицевыя рукописи, но и воспрепятствовало миніатюристамъ предаться своему художеству. Шназе начинаетъ вторую эпоху Византіи съ иконоборства. Лабартъ даже выдѣляетъ цѣлый иконоборческій періодъ, и наконецъ всѣ послѣдователи, становящіеся на внѣшнюю точку зрѣнія, находятъ, что иконоборство составляетъ существенный перерывъ въ ходѣ византійскаго искусства, который бросилъ его насильственно на иной путь. Иначе взглянулъ Унгеръ („Byzantinische Kunst", Encycl. v. Ersch u. Gruber, Th. 84), основательно замѣтившій, что для рѣшенія этого вопроса нѣтъ данныхъ въ самыхъ памятникахъ; но что, судя по сходству типовъ позднѣйшаго искусства съ другими образцами, перерыва не было, и иконоборство вовсе не стремилось къ уничтоженію искусства". Тутъ же, на основаніи собственныхъ доводовъ, профессоръ Кондаковъ доказывалъ, что если иконоборство и дѣйствовало разрушительно на искусство, то это было дѣйствіе чистаго отрицанія искусства вообще, но что иконоборство не вносило, само по себѣ, ничего въ замѣнъ. Слѣдовательно, „мы должны совершенно отвергнуть всякое воззрѣніе на его внутреннее значеніе". Далѣе профессоръ Кондаковъ, разсматривая немногія изъ рукописей европейскихъ библіотекъ, относящіяся къ этому загадочному и любопытному періоду, указывалъ на преобладаніе „народныхъ" и „восточныхъ" элементовъ (коптскихъ и сирійскихъ), появляющихся въ эту эпоху и отличающихъ ее отъ предыдущаго періода. Таково было, въ общихъ чертахъ, положеніе вопроса для профессора Кондакова въ 1876 году, и уже здѣсь онъ проявлялъ значительную самостоятельность взглядовъ и изслѣдованія.

Поѣздка на Синай дала результаты самые рѣшительные для этого важнаго вопроса искусства. Полученные въ обиліи новые матеріалы не только подкрѣпили и окончательно утвердили прежнія мысли профессора Кондакова, но еще и дали имъ болѣе широкое и глубокое направленіе.

Библіотека Синайскаго монастыря до сихъ поръ все еще очень значительна, не смотря на то, что оттуда, въ продолженіе многихъ столѣтій, вывозилось и продавалось множество рукописей въ Европу. Она и теперь заключаетъ около $1^1/_2$ тысячи рукописей греческихъ, 700 арабскихъ и грузино-армянскихъ, 38 славянскихъ. Профессоръ Кондаковъ просмотрѣлъ, листъ за листомъ, всѣ греческія рукописи съ миніатюрами, особенно его интересовавшія, и далъ имъ въ своей книгѣ прекрасное описаніе. Но главная при этомъ заслуга его состоитъ въ изслѣдованіи рукописей съ рисованными украшеніями (безъ человѣческихъ фигуръ) иконоборческаго періода, которыхъ оказалось на Синаѣ довольно много, и самыхъ важныхъ. Страницы, сюда относящіяся, принадлежатъ къ числу самыхъ важныхъ и интересныхъ во всей книгѣ.

„Общія свѣдѣнія наши по греческой палеографіи все болѣе и болѣе указываютъ намъ, говоритъ онъ, что въ древнѣйшую эпоху греко-христіанской

письменности и каллиграфіи, мѣстомъ наибольшаго ихъ развитія были юго-восточныя провинціи Византійской имперіи, и въ частности Александрія и ея епархія. Если нынѣ всѣ согласны въ томъ, что масса рукописей X—XII вв., происходящихъ изъ Константинополя и его монастырей, объясняется безусловно тѣмъ, что именно тамъ сосредоточивалась письменность въ эту эпоху на потребу всего греческаго Востока, то весьма позволительно заключить отсюда то же самое: для Александріи въ эпоху IV—VII столѣтія, и для Сиріи въ VI—VIII столѣтіяхъ. Не естественно ли думать, что и первые иллюстрированные списки Косьмы Индоплова появились въ Александріи, на родинѣ автора, и что внѣшнее и внутреннее сходство извѣстной Библіи съ миніатюрами въ Вѣнской библіотекѣ, Россанскаго Кодекса евангелій и Синайскаго не случайно?.. Весьма естественно предположеніе, что и въ Синайскихъ обителяхъ господствовала та же письменность, съ ея типическою внѣшностью, направленіемъ и содержаніемъ, и что мы съ полнымъ правомъ можемъ переносить свѣдѣнія и общія понятія о письменности въ обителяхъ Нитрійской и всей Оиваиды на Синайскій монастырь".

Разсматривая рукописи иконоборческаго времени, проф. Кондаковъ, въ противность общепринятому въ „учебникахъ" и „исторіяхъ искусства" мнѣнію, будто иконоборчество, задавивъ созданіе монументальныхъ памятниковъ искусства, способствовало производству памятниковъ малаго размѣра и преимущественно миніатюрной живописи, объявляетъ теперь, на основаніи всего изученнаго имъ въ Европѣ и на Востокѣ, что „эпоха VII—IX вѣка наименѣе благопріятствовала развитію миніатюры. Мы не знаемъ", говоритъ онъ,—„ни одной рукописи этой эпохи съ художественными украшеніями: едва-едва оглавленія пишутся киноварью, да простая ленточка отдѣляетъ главы; пергаментъ грубый и толстый, письмо небрежное и грязное. Между тѣмъ, едва ли не всѣ древнѣйшія рукописи Синайской библіотеки принадлежатъ именно къ этой эпохѣ и къ этому разряду монастырскихъ издѣлій". Съ IX вѣка начинается въ византійскихъ рукописяхъ необыкновенное обиліе украшеній и живописныхъ изображеній, имѣющихъ совершенно новый типъ и характеръ. Откуда взялось все это новое? Съ Востока, отвѣчаетъ профессоръ Кондаковъ. Это было вліяніе элементовъ восточныхъ, египетско-сирійскихъ по преимуществу, элементовъ „провинціальныхъ", народныхъ, которые всего явственнѣе и оригинальнѣе выразились собственно въ орнаментистикѣ. Немногія историческія свидѣтельства объ искусствѣ VIII—IX вѣковъ, уцѣлѣвшія до настоящаго времени, признаются профессоромъ Кондаковымъ особенно важными потому, что они „единогласно устанавливаютъ общій взглядъ на эпоху: иконоборство прямо или косвенно способствовало развитію вкуса къ орнаментикѣ", а эта орнаментика была уже не греческая, не римская, а прямо пришлая, новая—восточнаго происхожденія. „Всѣ темы этой орнаментики, нѣкогда созданныя Востокомъ и усвоенныя Греціей и Равенною, затѣмъ жившія еще и въ V столѣтіи, когда синайскій подвижникъ Нилъ счелъ нужнымъ возстать противъ этой „дѣтской потѣхи", съ новою силою выступили теперь въ VIII вѣкѣ". Орнаментика эта, въ миніатюрахъ и заставкахъ, состояла изъ рыбъ, птицъ, животныхъ, плетеной тесьмы, суставчатыхъ растительныхъ колѣнецъ, и, какъ замѣчаетъ профессоръ Кондаковъ, имѣетъ близкое родство съ орнаментикой романскаго періода въ Европѣ. Въ раннее время она перешла изъ сферъ „провинціальныхъ", собственно народныхъ, въ общее достояніе.

Развитію и доказательству этихъ соображеній профессоръ Кондаковъ посвящаетъ много страницъ своей книги, перебирая одну синайскую рукопись за другою и сравнивая ихъ то одну съ другою, то со множествомъ византійскихъ, а также сирійскихъ, коптскихъ и арманскихъ рукописей большихъ европейскихъ библіотекъ. Подробностей этого техническаго и многосложнаго разбора мы, конечно, не имѣемъ возможности представить здѣсь, и отсылаемъ любопытныхъ и знатоковъ къ самой книгѣ, удовольствовавшись здѣсь лишь изложеніемъ общихъ результатовъ изслѣдованія.

Все это представляетъ матеріалъ новый, никѣмъ еще нетронутый, и вноситъ новыя точки зрѣнія въ исторію византійскаго, а черезъ него, и обще-европейскаго искусства. Такимъ образомъ, поѣздка профессора Кондакова получаетъ совершенно особенное значеніе.

(*„Журн. Мин. Народн. Просв."*, *1883*, *№ 4*, *отд. II*, *стр. 325—346*).

Бельгійскій художественный критикъ.

Два года тому назадъ, я пробовалъ познакомить нашу публику съ однимъ необыкновенно замѣчательнымъ художественнымъ критикомъ послѣдняго времени, бельгійцемъ Леклеркомъ. Но я успѣлъ напечатать въ газетѣ „Порядокъ" (4 января 1881 г.) лишь первую статью свою; нѣсколько дней спустя, прекратилось существованіе этой газеты, и прочія мои статьи о Леклеркѣ остались ненапечатанными. Къ сожалѣнію, никто другой не поинтересовался бельгійскимъ писателемъ, и не только въ теченіе цѣлыхъ двухъ лѣтъ у насъ не появилось перевода лучшихъ его сочиненій, но даже нигдѣ не было дано о нихъ отчета. Между тѣмъ, съ тѣхъ поръ вышло въ свѣтъ еще новое сочиненіе Леклерка объ искусствѣ, быть можетъ, въ иныхъ частяхъ уступающее прежнимъ, но все-таки въ высшей степени значительное по свое-

ческія идеи, вкладываемыя въ искусство, но совершенно ему чуждыя и жестоко искажающія его. Въ примѣръ художественныхъ созданій съ такимъ настроеніемъ онъ указываетъ картины Каульбаха: „Грецію временъ Гомера“, „Сатирическая исторія человѣчества“, подъ видомъ длиннаго фриза, гдѣ среди арабесокъ какіе-то амуры „передразниваютъ“ великихъ людей, прославившихъ науки и искусства. Всѣ такіе маскарады, лже-античные и лже-философскіе, весь этотъ классицизмъ и всяческая аллегорія возмущаютъ Леклерка, и, на его глаза, мѣшаютъ искусству быть простымъ, здоровымъ выраженіемъ жизненной дѣйствительности. „Вообще говоря, восклицаетъ Леклеркъ, разумъ въ загонѣ у художниковъ. Почти никогда его нѣтъ въ ихъ композиціяхъ. До сихъ поръ разумъ признавался у живописцевъ чѣмъ-то слишкомъ обыкновеннымъ, чѣмъ-то слишкомъ точнымъ; имъ вѣчно надо чего-нибудь болѣе пикантнаго, болѣе возбуждающаго“... Но, въ противуположность, есть также и злоупотребленіе разсудочностью. „Германія полна „идейныхъ живописцевъ“: историческій живописецъ тамъ гораздо больше ученый и археологъ, чѣмъ художникъ; даже живописецъ-жанристъ, унесенный теченіемъ, желаетъ тамъ прежде всего, чтобы его картина производила „моральное впечатлѣніе“... Про религіозныя картины нашего времени Леклеркъ отзывается также въ томъ смыслѣ, что всѣ онѣ ничтожны, холодны, никого не интересуютъ и никому не нужны, потому что лишены живого, искренняго чувства, и, подобно лже-классическимъ и лже-философскимъ художественнымъ созданіямъ, являются одною внѣшностью безъ содержанія. Въ этой религіозной лжи онъ видитъ *третью* причину слабости современнаго искусства. „Корни новаго искусства, говоритъ Леклеркъ, всѣ лежатъ въ XVII вѣкѣ, а именно XVII вѣкъ (водворившій представленіе дѣйствительной жизни=голландское и фламандское искусство) рѣшительно убилъ религіозную живопись“... „Что такое общество,—замѣчаетъ онъ далѣе,—какъ не жизнь, ежеминутно преображающаяся? Но если всѣ знаменія временъ и человѣческая совѣсть согласно указываютъ на то, что въ настоящую минуту совершается религіозный переворотъ (авторъ говоритъ, конечно, только про западную Европу, и притомъ почти спеціально про Европу католическую), то нѣтъ ничего удивительнаго, что религіозное искусство не существуетъ болѣе“.

Но Леклеркъ не останавливается на однихъ помѣхахъ, существующихъ до сихъ поръ у искусства. Онъ указываетъ съ еще бо́льшимъ одушевленіемъ на новыя силы и на новыя стремленія современнаго искусства. „Наши художники, говоритъ онъ, воротились, и съ великою энергіею, къ натурѣ. Они опять взяли себѣ въ руководители тотъ принципъ, который во всѣ времена былъ, есть и будетъ единственно-вѣрный: это — искреннее изученіе дѣйствительности, того, что есть... Въ теченіе почти ста лѣтъ, у искусства не было своей собственной оригинальной физіономіи. Нѣсколько жанристовъ, пейзажистовъ, баталистовъ, портретистовъ отдѣлились теперь отъ другихъ, и не хотятъ ничего другого знать, кромѣ натуры; но эта группа людей энергическихъ, живыхъ, убѣжденныхъ, должна бороться противъ рутиннаго общаго воззрѣнія, до того крѣпко укорененнаго въ мозгахъ у массы, что самыя величайшія усилія едва пробуждаютъ тамъ нѣкоторое минутное сомнѣніе... Настоящая роль нынѣшняго художника—видѣть *вѣрно*, передавать существующее наивно и совѣстливо, и никогда не допускать того, чтобы тѣнь предшественника, хотя-бы самого Рафаэля или Рембрандта, становилась между нимъ и его моделью, между нимъ и его впечатлѣніемъ. Эта искренность изученія, эта передача жизни необходимо придадутъ современному искусству физіономію совершенно оригинальную“...

Сравнивая сюжеты старые и новые, Леклеркъ спрашиваетъ: „Почему собраніе людей, наполненныхъ интересами общественными, не было бы способно возбуждать въ насъ восхищенія точно столько же, какъ изображеніе сверхъ-естественныхъ сценъ, наполненныхъ миѳическими дѣйствующими лицами, выдуманными нами, по образу и подобію нашему?... Голландская школа XVII вѣка храбро высвободилась изо всѣхъ опутывавшихъ ее цѣпей. Она оставила басни на долю умамъ, окоченѣвшимъ въ преданіяхъ и любящимъ, какъ дѣти и старики, чтобы ихъ убаюкивали въ какихъ-нибудь праздныхъ грезахъ, ослѣпляющихъ одну половину людей и отпугивающихъ отъ дѣйствительности другую половину“...

Вотъ что́ говорилъ Леклеркъ 20 лѣтъ тому назадъ, и голосъ его оставался голосомъ вопіющаго въ пустынѣ. Не отрадно-ли подумать, что у насъ, въ то же самое время, не только давно проповѣдывались въ печати почти точь-въ-точь тѣ самыя идеи, но что была уже на лицо цѣлая школа молодыхъ художниковъ, проводившая на дѣлѣ эти самые принципы? И свѣтлый починъ не заглохъ и не остался втунѣ: въ теченіе прошедшихъ съ того времени десятилѣтій, новая русская школа разрослась такъ широко и такъ плодовито, какъ навѣрное того не могли воображать первые ея зачинатели.

Другая замѣчательная статья первой книги Леклерка была озаглавлена: „Вопросы искусства“, и появилась первоначально на свѣтъ въ 1870 году, вслѣдствіе конкурса, предложеннаго тогда парижскимъ Институтомъ на разрѣшеніе желающихъ. Леклеркъ, по причинамъ, которыхъ онъ не объясняетъ, не послалъ своего отвѣта въ Институтъ, но, спустя нѣсколько времени, напечаталъ его. Ни премія онъ никакой не получилъ, ни своими разсужденіями не повліялъ на ходъ европейской мысли. Тѣмъ не менѣе, то, что́ онъ высказалъ въ своихъ „отвѣтахъ“ на задачи конкурса, полно здраваго смысла и заключаетъ въ себѣ много истины.

Вопросы парижскаго Института были слѣдующіе: 1) *Какія самыя дѣйствительныя и полезныя средства для того, чтобы возвысить искусство и почтить художниковъ?* На это Леклеркъ отвѣчалъ: никакихъ такихъ средствъ не надо, потому что вовсе не требуется ни возвышать искусство, ни чѣмъ-то особеннымъ чтить художниковъ. 2) *Какое вліяніе оказываютъ выставки и ежегодныя награды на ходъ искусства и вкусъ публики?* На

этотъ вопросъ Леклеркъ также отвѣчалъ отрицательно, т. е. что и награды, и частыя выставки — вредны, или по крайней мѣрѣ ничуть не содѣйствуютъ успѣху художества.

Мнѣнія Леклерка крайне рѣзки; они идутъ въ совершенный разрѣзъ съ тѣмъ, что давно принято въ Европѣ и вездѣ пустило прочные корни. Поэтому сомнительно, чтобы на нашемъ вѣку, или даже долго позже, предложенія Леклерка осуществились гдѣ-бы то ни было. Однако же хорошо иногда взглянуть на свѣтлую звѣзду вдали, на какомъ бы далекомъ горизонтѣ она ни сіяла.

Приговоры современности очень часто невѣрны и даже нелѣпы, говоритъ Леклеркъ. „Покровители искусства, нѣкогда могучіе и рѣшающіе, исчезли, вошли въ общую толпу; они стали нулемъ, но покровительствуемые подняли свои сіяющіе лики и ослѣпляютъ человѣчество. Тѣ судьи, что осудили Галилея, преданы теперь презрѣнію; Корреджіо, бѣдный и отвергнутый при жизни, стоитъ теперь на ряду съ высочайшими художниками всѣхъ временъ; „Вары“ временъ Альберта Дюрера какъ-будто отроду и не бывали на свѣтѣ; Мольеръ—гораздо выше Людовика XIV, а Рафаэль — папы Льва X... Но теперь уже болѣе невозможно, чтобы геніи оставались даже и при жизни неузнанными или задавленными; великій голосъ печати уже давно мѣшаетъ тому, чтобы талантливые мученики погибали отъ огорченія среди равнодушія публики. Въ XIX вѣкѣ, особенно со времени французской революціи 1830 года, характеръ „непризнаннаго“ сдѣлался анахронизмомъ. Что-же нужно предпринимать для того, чтобъ какъ-нибудь особенно почтить художниковъ? Ничего. Контроль публики установленъ. Все происходитъ при дневномъ свѣтѣ публичности. Иногда первоначальный приговоръ ошибоченъ; но рано или поздно, послѣ столкновенія самыхъ разнообразныхъ мнѣній публики, истина водворяется. А если такъ, то ничего не надо предпринимать для „почтенія“ художниковъ. Художники сами себя почтутъ, и своими произведеніями, и своимъ характеромъ. Не надо создавать привилегированныя касты и аристократію геніевъ. Вовсе не хорошо повторять римскіе нравы и показывать народу, какъ какихъ-то новыхъ идоловъ, тріумфаторовъ мысли. Слишкомъ большія почести порождаютъ несносное чванство и придаютъ самолюбію развитіе, граничащее съ нелюдимствомъ“.

„Художникъ нашего времени, — говоритъ еще Леклеркъ,—сдѣлался такимъ-же упорнымъ и ловкимъ искателемъ почестей, какъ самые печальные амбиціонные люди другихъ классовъ общества. Онъ болѣе не погружается въ свои работы съ тою чудною страстью, которая питала вдохновенія стольких художниковъ прежнихъ столѣтій. Онъ уже не стремится болѣе создавать сильныя и здоровыя произведенія, но только старается достигать извѣстности, отличій, богатства, славы, такъ сказать, ощутительной. Онъ запружаетъ пріемныя министровъ, онъ интригуетъ, онъ прокрадывается, онъ съеживается до маленькихъ размѣровъ. Его интеллигенція, его спеціальныя способности, мало по малу затопленныя побужденіями, ничего не имѣющими общаго съ его трудомъ, см утрачиваютъ огонь, который долженъ былъ-бы тать ихъ, и онъ истощается на недостойныхъ с куляціяхъ“...

„Принципъ, имѣющій своимъ результатомъ уд летвореніе чванства, не можетъ быть здоровою по дительною силою для интеллектуальныхъ способност Могучій умъ Ліонардо да-Винчи или Рембрандта когда не былъ-бы оплодотворенъ почестями. Д оплодотворенія искусства нужны твердые и страст характеры, дѣйствующіе съ полною свободой. С бода — вотъ солнце и питательный сокъ велик созданій“...

Что касается до выставокъ, то, признавая вп пользу и необходимость ихъ коренной идеи, Лекле находитъ, что въ наше время эта коренная и искажена, такъ что выставки часто портятъ и дожника, и публику. Главная тому причина—безк трольность пріема художественныхъ произведеній выставку, огромное количество присутствующихъ та вслѣдствіе того, посредственныхъ и негодныхъ вещ напрасно раздутыя ожиданія художниковъ, ихъ верхностная и спѣшная работа, а на сторонѣ п лики — крайнее утомленіе, поверхностность осмот невниканіе въ достоинства и недостатки картинъ статуй. Какъ лекарство противъ всего этого, Л леркъ предлагаетъ: ограниченіе состава выстав самый строгій выборъ выставляемыхъ произведеній устройство залы для „отказныхъ произведеній“, торыя могли-бы быть контролируемы публикой критикой.

II.

Вторая книга Леклерка, появившаяся въ св въ 1881 году, носитъ заглавіе: „Характеристики вой французской школы живописи“. Это — лучше значительнѣйшее сочиненіе Леклерка. Изъ всего кусства, онъ знаетъ лучше всего живопись, и, взя на этотъ разъ темою своего сочиненія одно то это искусство, онъ былъ уже совершенно въ св сферѣ и являлся свободнымъ отъ разныхъ недочет и погрѣшностей мысли, проявляющихся въ друг его сочиненіяхъ. Притомъ же, исторія новой фр цузской школы за послѣднія 50 лѣтъ представл самый богатый и разнообразный матеріалъ для к тика: ни въ одной другой европейской школѣ было, за эти годы, дѣлано столько разнороднѣйш попытокъ и пробъ по всѣмъ направленіямъ искусст какъ во Франціи, такъ что, принявшись разсмат вать разнообразныя стремленія французской жи писи, начиная съ 1830-хъ годовъ и по наше вре Леклеркъ тѣмъ самымъ какъ бы разсматривалъ вообще европейское искусство. Исключеніе состав одна русская живопись, конечно, вовсе неизвѣст Леклерку, но имѣющая свои особыя судьбы, вслѣ ствіе особыхъ ея историческихъ условій, и свои о быя характеристическія черты.

Современность и правдивость, вотъ два главн элемента искусства, по убѣжденію Леклерка. Исти

ными и могучими художественными созданіями онъ признаетъ только тѣ, гдѣ находитъ, какъ самую существенную составную часть, оба эти элемента. Всѣ подражанія старымъ временамъ, и даже какимъ бы то ни было величайшимъ художникамъ, всѣ повторенія чужихъ стремленій и не принадлежащихъ намъ задачъ, все разсудочное, все придуманное, гдѣ не бьется живая, дѣйствительная жизнь — все это Леклеркъ отталкиваетъ отъ современнаго человѣка и, вопреки всеобщему мнѣнію, не считаетъ важнымъ въ искусствѣ.

Вотъ нѣсколько характеристикъ его, рисующихъ не только того или другаго французскаго художника новаго времени, но и цѣлыя направленія и группы.

Про Деларошa онъ говоритъ:

„По времени своего рожденія, Деларошъ принадлежитъ XVIII-му столѣтію. Бывши ученикомъ Грё, онъ не могъ имѣть такихъ же строго классическихъ стремленій, какъ Давидъ. Когда онъ почувствовалъ себя „чѣмъ-то“, французская имперія уже скончалась, а со смертью имперіи пришелъ упадокъ и школы. Греческая скульптура была покинута, всѣ обратились къ итальянскому Ренесансу. Деларошъ, подобно Казиміру Делавиню (съ которымъ его справедливо сравнивали), становится главою нѣкотораго рода обновленія, провозглашающаго своимъ принципомъ точность-правильность, здравый смыслъ. Это—новый идеалъ, куда входитъ болѣе разсчета, чѣмъ вдохновенія, болѣе разсудка чѣмъ генія. Поль Деларошъ пошелъ вслѣдъ за общимъ потокомъ. Можно скорѣе сказать, что его увлекло этимъ потокомъ, потому что, по своей натурѣ, онъ былъ врагъ принципамъ романтизма. Его умъ, холодный и разсудительный, былъ въ настоящей своей атмосферѣ среди классиковъ. Одна только сила вещей заставила его занять мѣсто въ рядахъ французскихъ художниковъ и писателей, бунтовавшихъ противъ античности; онъ покорился идеямъ своего времени, рисуя сцены изъ болѣе близкихъ къ намъ временъ: диктатура Кромвеля дала ему нѣсколько сюжетовъ, трактованныхъ имъ умно, въ стилѣ, достойномъ всяческой похвалы. Французская, сравнительно новая, исторія также заняла его, и его картина „Убіеніе герцога Гиза“ осталась знаменитою по ея постиженію тогдашней сцены. Позже, онъ даже рѣшился воспроизвести физіономію Наполеона I. Но тутъ онъ очутился передъ проблемою, недоступною его уму, и если онъ написалъ Наполеона, похожаго чертами лица, то все-таки онъ не въ состояніи былъ придать императору сухо-жестокую физіономію этого пагубнаго человѣка, вѣровавшаго въ свою судьбу. Для высшихъ интеллигенцій, такихъ, какъ онъ самъ и ему подобные, работающихъ (смотря по своей натурѣ) для добра или зла, нужны геніальные живописцы, какіе-нибудь Ліонардо Винчи, Рубенсы, Рембрандты. Наполеонъ Деларошa—это Наполеонъ буржуазный, непонятой человѣкъ, неспособный совершать великіе подвиги, ужасныя трагедіи, обозначившія шествіе по Европѣ этого „Разрушенія“, воплотившагося въ человѣка. Мозгъ корсиканца былъ закрытъ для любопытства живописца, никогда ничего не видавшаго въ исторіи человѣчества, кромѣ эпизодовъ, пріятно располагавшихся для устройства картинъ“.

„Фреска въ парижской художественной школѣ имѣетъ претензію на „великій стиль“, на стиль Фидіасовъ, Микель-Анджеловъ, Рюдовъ [1]). Но и здѣсь Деларошъ не въ состояніи былъ подняться выше доброй средней пропорціальной мѣрки, и его характеристика осталась буржуазною... Казалось бы, правильность необходима для представленія человѣческихъ формъ. И, однако же, лучшіе изобразители жизни посредствомъ живописи, Веласкесы, Франсы Гальсы, Рубенсы, Рембрандты, и проч., скорѣе по темпераменту, чѣмъ по прямой волѣ своей, поставили себѣ закономъ—неправильность. Но это потому, что „движеніе“ и „жизнь“ не сходятся съ идеею о правильности... Этого Деларошъ не подозрѣвалъ. Правильность его ума имѣла логическимъ результатомъ равновѣсіе и точность формъ въ его персонажахъ. За то его сцены, расположенныя, можетъ быть, еще лучше, чѣмъ у театральнаго режисера, никогда не волнуютъ“...

Нельзя не согласиться съ этою характеристикой Деларошa, столько же вѣрной, сколько и остроумной, хотя необходимо замѣтить, что Леклеркъ слишкомъ низко цѣнитъ (какъ большинство французской публики и художественныхъ писателей) значеніе Деларошa въ искусствѣ. Въ Россіи несравненно выше оцѣняются его произведенія, особливо такія высокоталантливыя, какъ напримѣръ „Кромвель у гроба Карла I“.

Другое мѣсто, въ той же 4-й главѣ, не менѣе предъидущаго интересно и значительно. Дѣло идетъ о знаменитомъ Жеромѣ. Леклеркъ находитъ у него много замѣчательныхъ достоинствъ, хотя не признаетъ его первоклассными мастеромъ. Онъ говоритъ про него: „Между всѣми учениками Поля Деларошa, Жеромъ остался всѣхъ ближе къ своему учителю. Всѣ его картины сочинены умѣло и умно. Что бы ни представляли его картины, античныя ли сцены, комедіи или драмы нашего времени, вездѣ одинаково присутствуетъ одна и таже умѣлость аранжировки. Взгляните на „Фрину передъ ареопагомъ“, на „Авгуровъ“, на „Послѣдствія маскарада“, на „Гладіаторовъ“, на сцены современнаго Египта, что вездѣ тутъ васъ поражаетъ? Это—общій складъ, расположеніе, методическое чувство, пониманіе идеи или факта, послужившаго предлогомъ для картины. Все это—хорошія качества Поля Деларошa, развившіяся у личности, нѣсколько, впрочемъ, отличной отъ него. Въ мысли, вдохновляющей всегда Жерома, есть какая-то насмѣшка, есть зернышко критики, деликатно выраженныя, принадлежащія исключительно ему самому. Это—комическій авторъ, котораго злость настолько топка, что ускользаетъ отъ вниманія публики. Жеромъ очень заслуженно пользуется въ наше время громаднымъ успѣхомъ. Но все-таки его нельзя поста-

[1]) Французскій скульпторъ XIX столѣтія, по всей справедливости у насъ вовсе почти неизвѣстный. Настоящій отзывъ—одно изъ слабыхъ „французскихъ“ сужденій бельгійца Леклерка.

вить въ одномъ ряду съ великими мастерами XIX вѣка. Онъ заслуживаетъ только такого же почтенія, какъ Деларошъ. Онъ не умѣлъ освободиться отъ тиранства деталей и сухой правильности; его формы никогда не проявляютъ настоящаго чувства граціи, силы или суровости".

Однако, намъ важна не столько рѣшимость Леклерка смѣло критиковать современную знаменитость, сколько то, что онъ говоритъ вслѣдъ за приведенными строками. Онъ прямо объявляетъ, что если нападаетъ на Жерома, то вовсе не изъ-за такъ-называемаго „высокаго стиля", котораго нѣтъ у него, не изъ-за выбираемыхъ имъ, будто бы, недостаточно высокихъ и важныхъ сюжетовъ. „По моему, говоритъ онъ, это—большое заблужденіе, устраивать какія-то произвольныя классификаціи родовъ въ живописи. Стиль присутствуетъ въ исполненіи, а не въ объектѣ, не въ представляемой вещи. И, въ сущности, съ абсолютной точки зрѣнія, „стиль" вовсе не существуетъ, точно также какъ и „красота". Но великіе художники, какой бы родъ живописи себѣ ни избирали, какія бы существа ни выставляли на сцену, становятся велики именно по исполненію, лично имъ принадлежащему, и такому, гдѣ жизнь, во всѣхъ своихъ проявленіяхъ, выражается такъ, что вынуждаетъ восторгъ людей". Въ другомъ мѣстѣ Леклеркъ говоритъ еще: „Стиль вовсе не требуетъ, непремѣнно, пріятныхъ формъ, льстящихъ глазу и производящихъ пріятное впечатлѣніе. Безобразіе, точно также, какъ и грація, можетъ быть великаго стиля. „Іуда", въ „Тайной вечери" Ліонардо Винчи, заключаетъ въ себѣ столько же художественной значительности, какъ и апостолъ Іоаннъ. Разбойники, въ „Распятіи" Рубенса, выражаютъ его геній точь въ точь столько же, какъ его Христосъ, а палачи въ его „Истязаніи св. Ліевина" ничуть не уступаютъ самому святому (обѣ послѣднія картины принадлежатъ брюссельскому музею). Строгость боговъ ничуть не болѣе вдохновляетъ насъ, чѣмъ волненія людей, и „экстазъ" вовсе не такое пламя, которое способнѣе, чѣмъ „людская работа", зарождать и производить на свѣтъ безсмертныя созданія"... „Въ одномъ музеѣ, въ Гагѣ, есть „Курильщикъ", Брауэра, который заставляетъ вспоминать объ эпическихъ личностяхъ Микель-Анджело"...

Такое демократизированіе искусства, такое уравненіе всѣхъ его родовъ и видовъ, такое лишеніе „красоты" ея аристократическаго, или, точнѣе, ея деспотическаго значенія—по моему мнѣнію, великое чудо въ современной эстетикѣ, гдѣ, въ большинствѣ случаевъ, все еще отъ всей души вѣруютъ въ разряды искусства. Вѣдь, до сихъ поръ почти вездѣ одни изъ произведеній искусства, не ради ихъ талантливости и художественнаго достоинства, а только изъ-за „разряда", сажаются на почетное мѣсто, вверху стола, а другія ссылаются пониже, куда-нибудь на конецъ!

Вотъ еще, въ главѣ: „Военные живописцы", нѣсколько характерныхъ замѣтокъ по поводу другой французской знаменитости—Ораса Верне.

„Родившись въ концѣ XVIII вѣка, Верне представляетъ собою полный разцвѣтъ новой идеи, явившейся на свѣтъ послѣ старыхъ живописцевъ. Въ его буржуазной натурѣ была какая-то живучесть воображенія, заставившая его своротить съ общей дороги, сдѣлать зигзагъ среди прочихъ современныхъ живописцевъ. Владѣя всего лишь легкимъ багажемъ формъ и красокъ, онъ принялся искать новыхъ нотъ, чтобъ взяться снова за старую поэтику. Это — романтикъ на свой манеръ, манеръ мелкій, но все-таки своеобразный. Онъ сдѣлался популяренъ посредствомъ литографіи, которая повсюду распространила его драму „Мазепа", его библейскія идилліи, его трагедію „Юдиѳь и Олоферъ" — все сюжеты, давно всѣмъ надоѣвшіе, но которые онъ вздумалъ трактовать оригинальнымъ образомъ, придавъ своимъ дѣйствующимъ лицамъ бедуинскій костюмъ XIX вѣка. Но скоро онъ почувствовалъ страсть къ военной тактикѣ, къ дѣйствіямъ французскихъ батальоновъ въ Алжирѣ. Его „Взятіе Смалы Абдель-Кадера", въ Версали, всего лучше, по моему, характеризуетъ талантъ Ораса Верне, его стиль безъ характера и безъ мужественности. Библейскія сцены составлены у него изъ французовъ, наряженныхъ въ египетское тряпье. Юдиѳь—модель; у Реввеки—грація лоретки; Эліазаръ—какой-то жидъ-проходимецъ, который отлично могъ бы продавать всякую всячину на бульварѣ. Въ рисункѣ нѣтъ характера, въ колоритѣ—силы. Его стиль—это отсутствіе стиля, потому что тутъ не выражается сильно никакая форма, никакая тональность. Это—продуктъ путешествія ума интеллигентнаго, но собственно именнаго, въ среду патріархальную, гдѣ онъ не понялъ ни страсти, ни дикихъ нравовъ. Вернѣ былъ бы у себя дома въ средѣ французскихъ солдатъ. Тутъ раскрываются истинные его инстинкты: онъ могъ бы быть отличнымъ кавалерійскимъ полковникомъ и могъ бы водить свой полкъ въ огонь со всею потребною отчаянностью. Онъ знаетъ солдата до ниточки, и можно произвести инспекторскій смотръ мундира его героевъ: они точны. Но что касается характера, стиля, онъ до нихъ никогда не доходилъ. Его солдаты—наряженные буржуа; его арабы пришли прямо изъ театра, гдѣ они представляли военную пьесу „съ большимъ спектаклемъ"... Искусство Вернѣ должно было нравиться, и дѣйствительно очень нравилось буржуазному обществу времени Реставраціи и Луи-Филиппа. Война, въ смыслѣ Вернѣ, совершенно преображалась; въ ней уже не было ничего болѣе жестокаго, дикаго: она становилась почти милою. Трупы, распростертые или скорчившіеся; раненые, стонущіе или молчаливые, но уже отмѣченные ужасомъ смерти; бѣглецы въ безпамятствѣ; батальоны и эскадроны, продолжающіе свое торжество еще много времени послѣ того, какъ военная „работа" стала налиню,—вся эта драма, получающая грандіозный видъ даже отъ того ужаса, который тамъ присутствуетъ, становится подъ кистью Вернѣ интересною, словно сраженіе въ циркѣ"...

По моему понятію, этотъ быстрый очеркъ Леклерка превосходитъ, по вѣрности, полнотѣ и мѣткости, все, что было писано до сихъ поръ о „великомъ" Орасѣ Верне, даже и то, что высказано было Прудономъ и Гейне,—а обѣ статьи были своего рода chefs d'oeuvre'ы.

Я пропущу слѣдующую главу: „Романтическіе колористы“, гдѣ Леклеркомъ опять высказано множество превосходныхъ, столько же глубоко-вѣрныхъ, сколько и смѣлыхъ характеристикъ Делакруа, Декана, Бонна, Реньо и другихъ, и обращусь къ одной изъ наиважнѣйшихъ главъ всей книги, носящей заглавіе: „Современность“. Я считаю умѣстнымъ привести изъ этой главы нѣсколько характерныхъ отрывковъ, которые всего лучше обрисуютъ взглядъ Леклерка:

„Посмотрите, говоритъ онъ, на картины средневѣковой эпохи. Вы увидите, что всѣ или почти всѣ представленныя тамъ дѣйствующія лица отличаются, какъ бы нарочно, тощими формами тѣла и отсутствіемъ гибкости въ движеніяхъ. Они явно были исполнены по извѣстному принципу, потому что они тутъ вовсе не то, чѣмъ были въ дѣйствительности. Средневѣковые общинники были люди плотные и энергическіе; всѣ ихъ публичныя дѣйствія выказываютъ необычайную силу. Напротивъ, дѣйствующія лица средневѣковой живописи смотрятъ какими-то голодными, иной разъ истощенными до послѣдней крайности. У нихъ точно будто вотъ сейчасъ подогнутся колѣни, они повалятся и расшибутся. Женщины словно падаютъ въ обморокъ, дѣти глядятъ чуть не мертворожденными. Значитъ, мы видимъ вездѣ тутъ вовсе не настоящіе средніе вѣка, даромъ что эти картины исполнялись живописцами, имѣвшими дѣйствительность передъ глазами. Это — условные средніе вѣка, характеръ которыхъ, однакожъ, находится въ согласіи съ нравами, языкомъ, духомъ той эпохи. Откуда же происходитъ эта аномалія? Она происходитъ отъ передачи природы сообразно съ идеями, бывшими въ ходу въ теченіе всего этого періода“.

„Съ другой стороны, въ тѣ эпохи, гдѣ духъ свободенъ, спеціальное настроеніе и природа каждаго человѣка вліяютъ на художественныя созданія. Голландская школа конца XVII вѣка, разцвѣтшая въ чудесной независимой средѣ, живописуетъ, во всѣхъ своихъ произведеніяхъ, голландское общество, нравы, физіономіи, съ изумительною искренностью и силой. Рембрандтъ, Франсъ Гальсъ, ванъ-деръ-Гельстъ, Брауеръ, Янъ Стенъ, оба Остаде, Питеръ де-Гохъ, ванъ-деръ-Меръ, Тербургъ и Метцю, Альбертъ Кейпъ и Поль-Поттеръ, Рейсдаль, Гоббема и другіе нашли въ своемъ отечествѣ и въ той минутѣ, когда жили, всѣ элементы, необходимые для созданія произведеній, могущихъ соперничать съ созданіями самыхъ высокоодаренныхъ націй. Но они не смотрѣли на голландцевъ и на голландскую природу сквозь очки абсолютнаго принципа и на основаніи какихъ бы то ни было законовъ: отъ этого ихъ свободная передача имѣла результатомъ искусство очень разнообразное. Ванъ-деръ-Гельстъ и Франсъ Гальсъ, изображая голландцевъ со всею искренностью ихъ духа, показали намъ разнообразныя стороны ихъ физіономіи. Рембрандтъ отличается и отъ того, и отъ другого. Брауеръ и Янъ Стенъ, Питеръ де-Гохъ и Метцю, Ванъ-деръ-Меръ и Тербургъ, точно также видѣли своихъ современниковъ сообразно со своимъ индивидуальнымъ расположеніемъ, со своими собственными способностями, давшими ихъ произведеніямъ тотъ геніальный характеръ, безъ котораго они не добились бы нашего восторга“.

„Цѣлая группа новыхъ французскихъ художниковъ взяла себѣ за правило именно такую эстетику. Они покинули предписанія классической школы; они протестовали противъ преувеличеній романтиковъ, заявляя въ своихъ созданіяхъ, что одна натура вдохновляетъ истинно-оригинальные таланты“.

„Одинъ изъ учениковъ Поля Деларош, Миллѣ, въ началѣ долго бродившій ощупью въ потемкахъ, вдругъ нашелъ свою настоящую дорогу. Мужикъ и полевая жизнь явились ему, словно откровеніе. Его одолѣла страсть къ земледѣльцу, къ обработывателю почвы, часто неблагодарной, дающей плодъ только тому, кто ей посвящаетъ весь свой трудъ съ несокрушимою энергіей. Онъ всего больше обратилъ вниманіе на бѣднаго земледѣльца, на недостаточнаго пахаря, у котораго только одна и есть мысль въ головѣ—какъ бы прожить своимъ трудомъ, одна надежда—владѣть орудіями этой тяжкой работы, не только сохой или киркой, да бороной, но еще главной силой—самой землицей. Миллѣ глубоко изучилъ его; онъ проникъ въ его нескладный умъ черезъ его физіономію; онъ задумалъ быть его историкомъ и поэтомъ. Всѣ полевыя работы помогли ему въ исполненіи этой меланхолической эклоги, въ глубинѣ которой, почти безъ измѣненія, лежитъ бѣдность и дикая фатальность первоначальныхъ эпохъ („это существа, говорилъ Миллѣ, несущія иго человѣческаго закона, и даже никогда не подумавшія спросить въ томъ отчета у кого бы то ни было“). И посмотрите, что значитъ сила искренности! По своей характерности, мужики въ картинахъ у Миллѣ достигаютъ какой-то особой величавости, которую можно сравнить съ фигурами великихъ греческихъ и римскихъ художниковъ. Они столько же велики, но съ другой формулой. У него есть также сходство съ Рембрандтомъ, хотя онъ колористъ вовсе не въ томъ родѣ, какъ великій голландскій мастеръ. Они сходятся, они соприкасаются по суровой серьёзности своихъ созданій, по важной меланхоліи ума, по стилю широкому и полному неправильностей, гдѣ ясно видно полнѣйшее презрѣніе къ деталямъ, къ вылощенности, къ трафаретной граціи, ко всему тому, что можетъ нравиться посредственнымъ умамъ. Мать, питая грудью своихъ дѣтокъ, совершаетъ дѣйствіе роковое; землекопъ проливаетъ чуть не кровавый потъ, чтобы оплодотворить сухую и истощенную почву; животное, въ своей покорности, совершаетъ посильную задачу“.

„Произведенія Миллѣ доказываютъ, по возвышенности присутствующаго въ нихъ чувства, что можно покинуть принципы, уже истощенные и, искренно изучая вмѣсто того жизнь, найти элементы, необходимые для новаго художественнаго возрожденія. Его произведенія глубоки и суровы—все равно, гдѣ бы ни происходило дѣйствіе, въ бѣдной хижинѣ крестьянина, или на чистомъ воздухѣ, днемъ, вечеромъ, или ночью. Ему не надо было ни боговъ, ни героевъ, ни принцевъ, ни мучениковъ, для того, чтобы сдѣ-

смѣлымъ перстомъ всѣ его коренные недостатки, нечувствительные почти повально всей западной Европѣ.

„Мейссоньѣ написалъ огромное количество микроскопическихъ фигурокъ, изъ которыхъ однѣ курятъ, другія пьютъ, третьи играютъ въ шахматы, еще другія ничего не дѣлаютъ,—мушкетеры, философы, лакеи, праздные люди XVII или XVIII вѣка. Всѣ они написаны съ очень деликатнымъ и прочнымъ талантомъ; пропорціи у нихъ прекрасны, физіономіи спокойныя; они отлично справляютъ каждый свое дѣло, безъ всякой позировки; они выполнены широко и тщательно, такъ что приводятъ въ восторгъ любителей, разгоряченныхъ критикой и художниками. Но вовсе не высоко значеніе этого остроумнаго и обдуманнаго искусства, рожденнаго зоркой интеллигенціей, но часто принимающаго точность за истину и болѣе покорнаго математикѣ, чѣмъ страсти. Можно было бы даже сказать, что въ этомъ искусствѣ нѣтъ ничего „человѣческаго“, даромъ что у него на сценѣ все люди: эти дѣйствующія лица вовсе не волнуются и какъ будто не подозрѣваютъ, что другіе люди находятся въ борьбѣ съ чувствами и интересами той среды, гдѣ живутъ. Изъ числа трехъ собственно историческихъ картинъ Мейссоньѣ, „*Возвращеніе Наполеонова войска изъ Россіи*“ есть созданіе, поразительное по правдѣ, но по такой правдѣ, какою она представляется массѣ: это — толпа людей побѣжденныхъ, или скорѣе вытолкнутыхъ вонъ изъ Россіи климатическими преградами,—толпа, возвращающаяся домой побитою, съ приниженною гордостью, съ яростью въ груди. Подъ кистью Мейссоньѣ она является спокойною и безропотною. Художникъ видѣлъ только внѣшность; ему вовсе неизвѣстна сущность вещей, мрачная трагедія, неудавшееся колоссальное предпріятіе, вѣра людей въ предопредѣленіе, насильственно вырванная изъ ихъ сердца. Картина прекрасна, но вовсе не передаетъ этой сцены, полной такого высокаго значенія. Угрюмаго шествія мало для передачи подобнаго бѣдствія“.

„Другая историческая картина, „*Сраженіе при Сольферино*“, взята живописцемъ также съ наименѣе живописной стороны. Штабъ, окружающій Наполеона III на холму, откуда императоръ разсматриваетъ человѣчью бойню—все это ничуть не передаетъ впечатлѣнія кровавой битвы. Но если Мейссоньѣ просто желалъ представить, какъ этотъ кукольный фельдмаршалъ отправляется на сраженіе, точно въ циркъ, и играетъ ту жалкую роль, которая одна только ему и свойственна, тогда картина имѣетъ несомнѣнное сатирическое значеніе“.

„Всего болѣе удалось этому живописцу выйти изъ круга превосходно написанныхъ банальностей, въ его третьей картинѣ: „*Баррикада*“. Сцена, до того потрясающая сама по себѣ, что довольно было искренно набросать ее съ натуры для того, чтобъ создать истинно человѣчное произведеніе: „*2 декабря 1851 года*“. Тутъ 7 или 8 мертвыхъ тѣлъ, валяющихся между камнями и всяческими предметами, служившими для баррикады противъ солдатъ будущаго императора. Это изрытая почва, при первыхъ проблескахъ дня — есть поле чести. Это груда обезображенныхъ труповъ, распростертыхъ въ позахъ, которыхъ не выдумаешь, и которыя приводятъ въ ужасъ, это смерть права, изнасилованнаго злодѣемъ. Ничего нельзя представить себѣ мрачнѣе и потрясающѣе; все помогаетъ впечатлѣнію: угрюмая краска и темная гармонія, страшная реальность труповъ, набросанныхъ другъ на друга, какъ негодныя тряпки, первость выполненія, гдѣ слышится какъ бы безсознательное волненіе художника. Эта картина доказываетъ, что для того, чтобъ создать могучую картину, надо быть сильно пораженнымъ дѣйствительностью... Сравните маленькихъ курильщиковъ, маленькихъ ученыхъ, маленькихъ алебардщиковъ Мейссоньѣ съ этими гражданами въ синихъ блузахъ, умершими за право: на одной сторонѣ вы найдете милое рисованье, на другой — страницу современной эпохи...“

Но есть у Леклерка одна глава, которая мнѣ кажется особенно важною. Это глава, обозначенная такъ: „Духъ и чувство въ сценахъ и физіономіяхъ“. Тутъ уже идетъ дѣло о томъ, что всего важнѣе въ искусствѣ—о содержаніи и національномъ направленіи. Это такіе вопросы, съ которыми никакіе другіе не могутъ сравниться въ художественномъ дѣлѣ; но именно поэтому-то, кажется, о нихъ всего менѣе задумываются толпы критиковъ, ежедневно пишущихъ на всѣхъ концахъ Европы. Но Леклеркъ отличается отъ большинства ихъ, и потому горько жалуется, что, не взирая на всю многочисленность и разнообразіе талантливыхъ французскихъ художниковъ, слишкомъ немногіе между ними—истинные французы.

„Энгръ и его школа, говоритъ Леклеркъ, влюблены были въ античное искусство; Делакруа находился подъ вліяніемъ венеціанцевъ и фламандцевъ; только Руссо, Дюпрѣ, Марильѣ, Кордо, Тройонъ, и проч. и проч., — истинные французы; только живописцы, вдохновленные сельской природой (Миллѣ, Бретонъ и т. д.)—живописцы національные. Но у французскаго общества нѣтъ своихъ живописцевъ. Нѣкоторые художники, вслѣдъ за Стевенсомъ, пробовали, правда, показать внутреннюю жизнь элегантнаго Парижа; но они произвели только холодные портреты платьевъ, шалей и мебели, и все-таки не успѣли придать этимъ домашнимъ сюжетамъ тотъ духъ и то чувство, которые дѣлаютъ ихъ интересными. Я не вижу ни одного живописца, который бы рѣшился изучить нравы и типы знакомой ему среды съ такою же живою интеллигенціею и съ такою же безпощадною наблюдательностью, какая есть у иныхъ парижскихъ романистовъ. Гдѣ Бальзакъ-живописецъ, гдѣ Мюссе, Флоберъ, Жоржъ-Сандъ, Дюма-сынъ живописи? Ихъ никогда не бывало. Когда у живописца случится умъ и чувство, они, какъ чумы, боятся вложить ихъ въ свои картины! Гдѣ французскій Гогартъ, Кнаусъ, Де-Ниттисъ, и даже Вотьѣ? Біаръ сочинялъ умненькія сценки, но онъ не вышелъ за предѣлы посредственности забавляющей; у его наблюдательности нѣтъ глубины, а его гротескныя балагурства преувеличиваютъ комическое чувство. Есть остроуміе въ нѣкоторыхъ карикатурахъ Мейссоньѣ, но этотъ умъ не получаетъ никакого развитія. Бриллуэнъ полонъ добрыхъ намѣреній; Виберъ, конечно, веселъ: но гдѣ же

то интеллектуальное опьяненіе, которое составляетъ основу новыхъ французскихъ нравовъ и литературы? Гдѣ тѣ картины, полныя движенія современной жизни, тѣ драмы и комедіи, что̀ наполняютъ театры и разносятъ французское имя до послѣднихъ предѣловъ міра? Сколько я ни перебираю въ своей памяти всѣ видѣнныя мною парижскія выставки, я не могу припомнить ни одной картины, которая бы характеризовала современную французскую „душу“, такъ сильно проникнутую парижскимъ чувствомъ. Всѣ острыя, ѣдкія, свѣтлыя, распущенныя, развращенныя, безстыдныя и прелестныя, веселыя и высокомѣрныя стороны этой интеллигенціи нигдѣ не являлись передо мною въ картинахъ, которыя имѣли бы, вмѣстѣ съ художественнымъ достоинствомъ, историческое или мѣстное значеніе“.

Наконецъ, въ послѣдней главѣ, носящей названіе: „Выставки“, Леклеркъ разсматриваетъ статистику нынѣшнихъ парижскихъ выставокъ, и приходитъ отъ нея въ ужасъ. „Въ 1880 году, говоритъ онъ, каталогъ выставки содержалъ около 7000 нумеровъ, и въ этомъ числѣ было приблизительно 6000 картинъ. Въ 34 года, количество картинъ, принятыхъ въ Парижѣ на выставку, увеличилось болѣе чѣмъ втрое (въ 1846 году было допущено присяжными 2412 произведеній, изъ которыхъ 1833 картины, изъ числа присланныхъ 5000). Несомнѣнно то, что посредственность завладѣваетъ парижскими выставками. Что же было бы, еслибъ всѣ художники считались вполнѣ равными передъ судомъ присяжныхъ? Въ 1880 году присяжные допустили на выставку 6000 картинъ и принуждены были отказать гораздо большему числу ихъ. Это говоритъ, конечно, въ пользу французской производительности, но несомнѣнно и то, что такая громадная производительность существуетъ лишь во вредъ искусству. Представьте себѣ, что художественныя произведенія будутъ разростаться все въ такой же прогрессіи; тогда, въ 1914 году, парижская выставка будетъ содержать 18,000 картинъ. Такое положеніе вещей плачевно“.

Продолжая разсмотрѣніе этого, дѣйствительно столько важнаго вопроса, Леклеркъ приходитъ къ тому заключенію, что непремѣнно надо ограничить для художниковъ право допущенія на выставки, и даже постараться убавить количество людей, идущихъ въ художники. Все это—посредствомъ цѣлаго ряда школъ разнообразнаго калибра, при чемъ на „оффиціальную“, „народную“ выставку (происходящую не чаще какъ черезъ всякіе 3—4 года и служащую высшимъ органомъ искусства) попадали бы только произведенія, процѣженныя сквозь всю цѣпь школъ, или же отличившіяся напередъ, на частныхъ выставкахъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ Леклеркъ предлагаетъ приложеніе къ искусству правилъ средневѣковыхъ ремесленныхъ цеховъ, съ ихъ канителью экзаменовъ, повышеній и оффиціальныхъ „удостоеній“. Такое рѣшеніе дѣла было бы, на мои глаза, столько же вредно, сколько и неправо: я признаю его одним изъ немногихъ пятенъ въ прекрасной книгѣ Леклерка. Никакой деспотизмъ и насиліе никогда еще не приводили къ добрымъ результатамъ въ области интеллектуальности и творчества. Если уже мѣшать нарожденію цѣлыхъ массъ художниковъ, то надобно будетъ, для того, чтобъ быть послѣдовательнымъ, стараться мѣшать нарожденію ученыхъ, поэтовъ, литераторовъ, музыкантовъ,—все только потому, что между ними наибольшее количество всегда составляютъ люди съ дарованіями посредственными или даже и вовсе ничтожными. И все это лишь на томъ основаніи, что надо усиленно хлопотать о томъ, чтобы публика не была затруднена, утомлена во время своихъ прогулокъ по выставкамъ! Нѣтъ, сказали бы мы въ отвѣтъ на все это, оставьте художниковъ творить свои произведенія, какъ они хотятъ и могутъ, и пусть только возможно хорошій и доброжелательный, хотя строгій, судъ присяжныхъ экспертовъ рѣшаетъ всякій разъ, какія произведенія уже вовсе не должны появляться на выставкѣ по рѣшительной бездарности или безграмотности. Оставьте тоже и публику въ покоѣ, безъ всякой опеки, она съумѣетъ сама справиться со своими обозрѣніями выставокъ: мало ли сколько есть интересныхъ вещей на свѣтѣ, хорошихъ, но сложныхъ, которыхъ никакъ сразу не оглядишь и не одолѣешь. Ну такъ что-жъ! Надо къ нимъ возвратиться нѣсколько разъ, осмотрѣть и изучить ихъ послѣдовательно, а кому никогда или не охота, тотъ вовсе не придетъ, или прибѣжитъ мелькомъ, и уйдетъ къ другимъ своимъ занятіямъ—потеря тутъ будетъ еще не велика! Стѣснять на этотъ разъ выходитъ Леклеркъ: вѣдь вотъ онъ хлопоталъ о свободѣ и ненарушимости правъ художниковъ, когда рѣчь шла о наградахъ и вознагражденіяхъ, какъ онъ боялся порчи ихъ натуры и духа. А теперь здѣсь, гдѣ рѣчь идетъ о чемъ-то несравненно болѣе важномъ—о всемъ правѣ на существованіе, онъ не боится никакихъ шлагбаумовъ, заборовъ и зажиманій рта! Странныя приходятъ иной разъ мысли людямъ, даже самымъ свѣтлымъ, честнымъ и доброжелательнымъ, каковъ напр. Леклеркъ!

III.

Третье сочиненіе Леклерка носитъ заглавіе: „Искусство разумно“ и появилось недавно, лишь въ нынѣшнемъ году. Подобно двумъ предыдущимъ, оно заключаетъ множество свѣтлыхъ, новыхъ, совершенно самостоятельныхъ мыслей объ искусствѣ; но такъ какъ здѣсь Леклеркъ взялъ себѣ задачею не одну архитектуру, а также и другія искусства, повидимому менѣе ему извѣстныя и менѣе имъ изученныя, то изъ этого и произошло, что нѣкоторые отдѣлы его сочиненія здѣсь иногда неполны, а иногда неудовлетворительны. Вообще говоря, мнѣ кажется, что настоящее сочиненіе Леклерка—наименѣе удавшееся изъ его сочиненій, и потому я могу высказаться о немъ гораздо кратче, чѣмъ о двухъ предыдущихъ.

Главная нота, звучащая сквозь всю книгу Леклерка, это—любовь и уваженіе къ новому времени, къ настоящему, къ современной жизни, и желаніе добыть для нея, въ области искусства, точно такія же права, какія, по стародавнему преданію и по привычкѣ, уже много столѣтій принадлежатъ старому!

искусству прежнихъ народовъ. Царствующій даже и до сихъ поръ повсюду въ Европѣ, съ величайшею силою авторитета, „классическій“ стиль наполняетъ Леклерка негодованіемъ и заставляетъ его протестовать противъ несправедливости и произвола оцѣнки разныхъ школъ.

Уже въ 1-й главѣ сочиненія, посвященной архитектурѣ, Леклеркъ, изложивъ въ быстромъ очеркѣ судьбы зодчества у главнѣйшихъ народовъ древняго міра, говоритъ: „Не только трудно, но даже, кажется, невозможно произнести рѣшительное сужденіе о внутреннемъ достоинствѣ каждаго изъ главныхъ архитектурныхъ стилей. Если взять въ разсчетъ даже и китайскій стиль, надо основательно подумать прежде, чѣмъ произносить приговоръ о томъ, что̀ принято считать красотой въ архитектурѣ“.

„Отчего это увѣряютъ, будто греческое искусство болѣе совершенно, чѣмъ египетское искусство? Нѣтъ, оно только иное. Оно есть плодъ иной интеллигенціи, оно отвѣчаетъ инымъ потребностямъ и вкусамъ; но смотрѣть на него, какъ на идеалъ въ архитектурѣ—это нѣчто слишкомъ смѣлое; здѣсь происходитъ злоупотребленіе словъ, здѣсь на лицо полнѣйшая условность“.

„Великолѣпные дворцы и храмы новой Индіи созданы художниками, намъ неизвѣстными, но геніальными, которыхъ мы должны уважать ничуть не менѣе, чѣмъ архитекторовъ греческихъ или средневѣковыхъ ...“ и т. д.

Далѣе Леклеркъ говоритъ: „Пора было бы намъ избавиться отъ всего „абсолютнаго“ въ какой бы то ни было сферѣ и удалить его въ сферы, ничѣмъ нѣющія ничего общаго съ человѣческой интеллигенціей... Мы всѣ направляемся къ отысканію не безусловнаго совершенства, а наиболѣе „лучшаго“. Безусловно совершеннаго нельзя достигнуть ни теперь, ни когда бы то ни было впослѣдствіи. Поэтому я считаю, что никакого идеала не слѣдуетъ выставлять крайнею границею, что несправедливо давать искусству за правило одинъ единственный который-нибудь принципъ, и что ничего нѣтъ на свѣтѣ лучше, для возбужденія естественныхъ способностей человѣка, [какъ возможность знакомства со всѣми законами, со всѣми знаніями, со всею исторіею всѣхъ народовъ. Говорить про которое нибудь искусство (какъ наприм., про греческое), что оно совершенно—это значитъ замедлять полетъ художниковъ будущности“.

Разсматривая архитектуру разныхъ временъ и народовъ, Леклеркъ старается указать въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ разумность и характерность стиля, соотвѣтствовавшаго времени, географическому положенію, народнымъ привычкамъ и потребностямъ, вѣрованіямъ и стремленіямъ той или другой націи. Поэтому то онъ очень строго относится къ нашему времени, доказывая, что, если не вездѣ и постоянно, то по крайней мѣрѣ въ большинствѣ случаевъ, наша архитектура вовсе не соотвѣтствуетъ эпохѣ, природѣ, жизненнымъ условіямъ и привычкамъ современности. Такъ, наприм., Леклеркъ посвящаетъ много страницъ разсмотрѣнію того, какъ наша архитектура храмовъ и церквей совершенно въ разладѣ съ современною религіею. „Вѣрованія наши, говоритъ Леклеркъ, совершенно уже не тѣ, что въ первые вѣка христіанства, что въ средніе вѣка, что во времена Возрожденія; а наши города наполняются все только храмами и церквами въ стилѣ тѣхъ эпохъ, съ которыми мы не имѣемъ уже ничего общаго“.

Изъ массы краснорѣчивыхъ и убѣдительныхъ страницъ Леклерка я не стану приводить выдержекъ: надо было бы дѣлать ихъ слишкомъ много. Обращаясь затѣмъ къ частному дому, Леклеркъ и тутъ находитъ крайній разладъ между потребностями нашей жизни и формами современной архитектуры. „Наши дома, говоритъ онъ, расположены теперь удобно; воздухъ и свѣтъ проникаютъ туда сквозь широкія окна (неизвѣстныя нашимъ предкамъ). Къ несчастію, прогрессъ, осуществленный въ отношеніи гигіеническомъ, не коснулся художественной характерности. Современная столовая и гостиная декорированы въ стилѣ, невыносимомъ по своей ремесленной банальности. Вездѣ, куда вы ни придете, вы найдете одни и тѣже потолки, печи, двери; вся разница состоитъ только въ большей или меньшей роскошности, а также въ размѣрахъ комнаты. Наружныя стѣны жилаго помѣщенія исчезаютъ подъ штукатуркой; движеніе и фантазія находятся въ презрѣніи, торжествуетъ одна симметрія... Поэтому-то нынче вовсе нѣтъ надобности адресоваться къ художнику для того, чтобъ построить комфортабельный домъ. Довольно одного каменьщика и лѣпщика, столяра и тесальщика камней. Они всякій день дѣлаютъ одно и тоже и пріобрѣли рутинную опытность, достаточную для домовладѣльца...“

Подобный же неутѣшительный портретъ подробно рисуетъ Леклеркъ и съ физіономіи цѣлыхъ современныхъ европейскихъ городовъ. Какъ лекарство отъ всего этого, онъ совѣтуетъ позабыть школьныя привычки и преданія, и обратиться къ прилежному изученію, въ каждой отдѣльной странѣ, народнаго мѣстнаго архитектурнаго стиля за прежніе періоды и къ твердой рѣшимости создавать свое, новое, ни откуда не заимствованное. „По счастью, прибавляетъ Леклеркъ, подобное разумное движеніе мало-по-малу начинается теперь въ разныхъ странахъ Европы и даетъ результаты, иногда даже очень замѣчательные“.

Мы, у себя дома, столько и такъ давно уже проповѣдуемъ о вредѣ копированія со старыхъ, чьихъ бы то ни было образцовъ, о необходимости каждому искусству, въ томъ числѣ и архитектурѣ, быть національнымъ и соображаться со временемъ, мѣстными условіями и жизнью, что энергическіе протесты и заявленія могутъ намъ быть только желанною помощью и ободреніемъ, тѣмъ болѣе, что они идутъ изъ далекой, незнающей насъ Европы.

Глава о скульптурѣ — самая слабая часть всего сочиненія Леклерка, и даже самая слабая часть изъ всего вообще, что̀ онъ написалъ на своемъ вѣку. И это оттого, что точка отправленія его совершенно ложная. Глава эта прямо начинается опредѣленіемъ, съ которымъ навряд ли кто согласится. „Скульптура можетъ считаться, говоритъ онъ, орнаментомъ, дополненіемъ архитектуры. Эти два первоначальныя

тоже, что пойти лить свой несчастный стаканъ воды въ океанъ. Океанъ уже и такъ богатъ, уже и безъ нашей помощи тамъ кишатъ миріады гадовъ и чудовищъ.

Что значитъ уцѣпиться за фальшивую ноту! Два символа вѣры устанавливаются въ головѣ: одинъ тянетъ въ одну сторону, другой въ другую, и оба не сходятся. Одинъ учитъ Леклерка правдѣ и реальности въ живописи, другой нашептываетъ ему о неизбѣжности полной условности (т.-е. фальши) въ скульптурѣ. Точно будто всѣ искусства не одно и тоже и не суть разныя только средства для выраженія одного и того же недѣлимаго, цѣльнаго духа человѣческаго? Если скульптурѣ требуется, и непремѣнно требуется, фальшивить и притворяться по старинный манеръ, то какое же мы имѣемъ право выгонять забавныя глупости добраго стараго времени и изъ живописи? Если ты согласенъ на то, чтобы тебѣ вырѣзывали и вытачивали изъ мрамора „премудрость“, „справедливость“, „правосудіе“, и всѣ остальные пустяки, какъ ихъ зовутъ, съ „геніями“ и „амурами“, вѣнцами и вѣнками, божественнымъ нагимъ тѣломъ, скалами и облаками, то изволь соглашаться на все это и въ живописи. Но тогда уже всякую правду и здравый смыслъ—по-боку; забудь о нихъ и утопай мирно въ бабушкиномъ наслѣдствѣ. Будь кѣмъ хочешь: ретроградомъ или прогрессистомъ, смотри назадъ, или смотри впередъ,—это дѣло вкуса, а иногда и натуры. Но, ради Бога, будь одно: будь послѣдователенъ. Держись чего-нибудь одного. Не лижи на всѣхъ сковородахъ.

Глава о живописи несравненно выше и лучше главы о скульптурѣ. Здѣсь мы снова встрѣчаемъ настоящаго Леклерка,—того, который для насъ интересенъ и значителенъ.

Правда, и здѣсь мы не найдемъ полной удовлетворительности, и обзоръ художественныхъ школъ древнихъ и новыхъ народовъ далекъ отъ полноты. Самъ авторъ говоритъ въ одномъ мѣстѣ: „Меня могутъ спросить, отчего нѣмецкое и испанское искусства занимаютъ въ моей книгѣ такъ мало мѣста, отчего французское искусство XVII вѣка едва упомянуто? На это я отвѣчу, что я не пишу исторіи искусства, а только этюдъ, и что примѣры, находимые мною въ древнемъ мірѣ, въ Италіи и Фландріи, достаточны для подкрѣпленія моего тезиса“. И это совершенно справедливо. Не только Леклеркъ не пишетъ исторіи искусства, но онъ и не могъ бы ея написать: по всему видно, что онъ этимъ дѣломъ не занимался, и слишкомъ мало еще тутъ знаетъ. Но намъ не это въ немъ важно: не его большія или малыя знанія, не его свѣдѣнія о Египтѣ и Индіи, среднихъ вѣкахъ и эпохѣ Возрожденія, Византіи, Римѣ и Греціи, не его изложеніе художественно-историческихъ фактовъ стараго и новаго времени. Его сила и характерность заключаются во взглядѣ на современное искусство и на то, чего мы нынче должны требовать отъ нашихъ художниковъ. Здѣсь онъ стоитъ на настоящей своей почвѣ, здѣсь онъ высказываетъ много такихъ хорошихъ и справедливыхъ вещей, какія не часто услышишь или прочитаешь у современныхъ художественныхъ писателей объ искусствѣ. Поэтому нельзя имъ не дорожить. Свѣтлыхъ же и правдивыхъ мыслей найдешь всего болѣе у Леклерка всегда тамъ, гдѣ онъ говоритъ о живописи.

Здѣсь мы встрѣчаемъ очень часто такія смѣлыя и новыя мысли, какихъ до сихъ поръ мы не находили ни у кого другого, и на которыя нельзя довольно нарадоваться. Такъ, напримѣръ, какой Леклеркъ ни поклонникъ художества XVI вѣка, т.-е. художества эпохи такъ-называемаго Возрожденія, какой онъ ни энтузіастный обожатель Рафаеля, Ліонардо-да-Винчи, Микель-Анджело, ихъ значительнѣйшихъ послѣдователей и школъ, а все-таки онъ не можетъ удержаться отъ того капитальнаго заключенія (кажется, нигдѣ еще не высказаннаго до сихъ поръ), что Возрожденіе было гробомъ и гибелью національнаго, народнаго и мѣстнаго искусства, что начавшееся тогда вездѣ изученіе античности „остановило естественный ходъ мѣстнаго повсюду искусства“. Какая свѣтлая, какая правдивая мысль! Нельзя не быть пораженнымъ ею, нельзя не оглянуться совершенно новыми глазами, когда ты вооруженъ ею, на всѣ 300 лѣтъ искусства, послѣдовавшаго за тою эпохою. Сколько новыхъ мыслей тѣснится въ голову, какіе новые горизонты открываются для настоящей оцѣнки современнаго искусства, потихоньку, медленными шагами возвращающагося къ „національному, народному и мѣстному“ искусству!

Другой примѣръ. Леклеркъ обожаетъ нидерландское искусство XVII вѣка, какъ то искусство, которое и національно, и народно, и мѣстно. „Въ это время, говоритъ онъ, живописцы принимаются интересоваться народомъ и воспроизводятъ тѣ сцены, которыя у нихъ были передъ глазами. Вмѣсто работника вообще, пьяницы вообще, публичной женщины вообще, мы получаемъ тутъ работниковъ, пьяницъ, публичныхъ женщинъ и т. д. Мы плаваемъ теперь въ полной реальности. Всѣ существа, которымъ свѣтитъ солнце, которыя кряхтятъ или смѣются, которыя поютъ или жалуются, которыя работаютъ или наслаждаются, подвергаются теперь наблюденію внимательныхъ глазъ. И это потому, что предыдущій XVI вѣкъ, провозгласивъ свободу „разсмотрѣнія“, придалъ неожиданное значеніе пластамъ общества, остававшимся до тѣхъ поръ „низшими“. Замѣтили вдругъ, что кузнецъ и плотникъ — люди, и что мужикъ, играющій въ кегли, въ дѣйствительности гораздо болѣе человѣченъ, чѣмъ Юпитеръ, вооруженный перунами. Значило ли это умалять искусство? Во всякомъ случаѣ, это значило отдавать искусство на службу новой общественной мысли. Правда, греческое искусство тоже вырубало изъ мрамора рабовъ, атлетовъ, игроковъ въ дискъ; но это было только изъ-за красоты формы... Нидерландское искусство XVII вѣка есть заря новаго міра, появляющаяся на далекомъ горизонтѣ. Если буржуазія и народъ сдѣлались предметомъ заботы художниковъ, то это потому, что они пріобрѣли, завоевали истинную значительность съ точки зрѣнія политической и соціальной. Самъ Рубенсъ, живописецъ эпопеи, увлеченъ общимъ потокомъ: онъ выводитъ на сцену людей пляшущихъ,

бывшихъ, ахурящихся безъ всякой застѣнчивости на непорядочныхъ ярмаркахъ... Въ теченіе долгихъ столѣтій „смотрѣли фальшиво“; въ теченіе долгихъ столѣтій, люди и вещи ставились въ положенія, совершенно противныя здравому смыслу и справедливости. И вотъ, то, что было внизу, пошло вверху, а что стояло вверху — поставлено на должное мѣсто. Тогда, выпустивъ изъ исторіи, растаптываетъ кругомъ себя долгими и требуетъ своихъ правъ, объявляя, что должно считать вѣчнымъ.. “ Вотъ, какъ справедливо и вѣрно Лекеръ судитъ французское искусство XVII; но это не мѣшаетъ ему видѣть и его слабыя мѣста, основанныя исключительно на вѣчныхъ требованіяхъ. Такъ, наприм., онъ говоритъ: „Когда Людовикъ XIV воспитывалъ, создавалъ Генріэтта фигуры „Умрешь весь изъ куклы“. Но, конечно мало, чтобы правда съ своей точки зрѣнія [illegible] что, въ сущности [illegible]. Говорятъ [illegible] фальшивость нужно въ такомъ [illegible] кричатъ въ [illegible] Правильно говорятъ [illegible] и всѣхъ въ [illegible] и [illegible]. Говорятъ [illegible] [illegible] нужно [illegible] [illegible] [illegible]

въ газетахъ: „Voltaire“, „Réforme“, „Revue littéraire et artistique“.

Статьи эти—очень замѣчательное явленіе художественно-критической литературы. Мнѣнія Гюисманса—мнѣнія художника-реалиста, полныя оригинальности и самостоятельности, мнѣнія смѣлыя и рѣшительныя, идущія въ разрѣзъ съ большинствомъ всего, что̀ пишется и думается во Франціи объ искусствѣ. Гюисмансъ идетъ по той же дорогѣ, по которой шелъ 15 лѣтъ тому назадъ Зола̀ въ своихъ двухъ художественно-критическихъ, столько замѣчательныхъ книгахъ: „Mes haines“ и „Mon salon“ (1866). Но Гюисмансъ пошелъ гораздо дальше. Онъ уже не можетъ держаться на тогдашней вполнѣ еще прогрессивной, точкѣ зрѣнія импрессіонистовъ, которыхъ Зола̀ выдвинулъ своими писаніями впередъ. Глава импрессіонистовъ, Манэ, которымъ въ то время такъ восторгался Зола̀, уже обогнанъ и до нѣкоторой степени остался позади движенія. Теперь дѣло пошло гораздо дальше въ передачѣ свѣтовыхъ эффектовъ и красокъ, а также и въ выборѣ содержанія.

Но изложеніе теоріи и стремленій новой школы „Независимыхъ“ не составляетъ главнаго въ книгѣ Гюисманса. Рѣшеніе вопроса о нихъ—еще дѣло будущаго.

Мнѣ кажется, главное у него—критика существующаго, критика художниковъ и художественныхъ произведеній, которыхъ любитъ публика, но которыхъ Гюисмансъ признаетъ худыми, фальшивыми и зловредными. Въ этихъ страницахъ много правды, жизни, свѣта, души, огня, и потому мнѣ хочется познакомить съ ними русскихъ читателей. У Гюисманса есть, конечно, свои недостатки: несмотря на всю независимость мнѣнія, онъ все-таки иной разъ остается слишкомъ французомъ, все еще вѣруетъ въ великость живописца Делакруа, скульптора Карпо̀ и т. д. Но такихъ пятнышекъ у него не много. Мнѣнія его истинно замѣчательны въ большинствѣ случаевъ.

Въ своемъ „Salon“ 1879 года, Гюисмансъ говоритъ: „Нынѣшняя выставка точь-въ-точь такая, какая была въ предыдущіе годы, ни лучше, ни хуже. Посредственность тѣхъ, кто воспитывался на скотномъ дворѣ изящныхъ искусствъ, остается неподвижна... Большинство художниковъ не получили никакого воспитанія, ничего не видали и не читали. У нихъ вѣчно на языкѣ „великое искусство“. Скажите имъ, что современность способна дать сюжетъ для великаго созданія, точно столько же, какъ античное время,—и на нихъ найдетъ столбнякъ, они придутъ въ негодованіе. Чѣмъ меньше живописецъ получилъ образованія, тѣмъ больше онъ хлопочетъ о „великомъ“ искусствѣ и о живописи чувства... И все это въ 1879 году, когда литература давно попробовала сбросить съ себя всѣ условности и всѣ старыя формулы... Первый взглядъ на выставку—печаленъ. Сколько холста и дерева истрачено понапрасну! Весь этотъ пестрый ситецъ, съ великими претензіями, не представляетъ ни единой вѣрной ноты. На 3040 картинъ, стоящихъ въ каталогѣ, нѣтъ и ста, заслуживающихъ разсмотрѣнія. Всѣ остальныя гораздо менѣе значатъ, чѣмъ уличныя аффиши, развѣшенныя по стѣнамъ, съ объявленіями о балетахъ, клоунахъ, англійскихъ пантомимахъ, ипподромахъ и циркахъ. Что касается до меня, я лучше желалъ бы, чтобы залы выставки были убраны самыми обыкновенными хромолитографіями или японскими картинками, по франку штука, чѣмъ всею этою массою негодныхъ картинъ. Ради Бога, дайте намъ искусство, которое трепетало бы и жило бы. Долой всѣхъ этихъ картонныхъ богинь, всѣ эти ханжескіе сюжеты стариннаго времени! Долой всѣ эти прилизанныя картины, на манеръ Кабанеля и Жерома! Слава тебѣ Господи, мы начинаемъ отучаться отъ почтенія ко всѣмъ условленнымъ знаменитостямъ! Мы уже не преклоняемся болѣе передъ репутаціями, сооруженными выгодой или глупостью, и предпочитаемъ всѣмъ на свѣтѣ Кутюрамъ и Синьолямъ любого начинающаго художника, который видитъ наконецъ чудеса внутри дома и на улицѣ, и хлопочетъ о томъ, чтобы нарисовать ихъ. Даже его броженье ощупью интересуетъ насъ, потому что это—первыя пробы новаго искусства. Но увы! въ настоящую минуту нѣтъ еще рѣчи о новомъ искусствѣ: картины, напиханныя въ залахъ выставки, всѣ тѣ же, какія тамъ бывали лѣтъ 10 тому назадъ,—точь-въ-точь старое платье, переходящее отъ отца къ сыну, и только немножко укороченное или удлиненное, смотря по росту“.

Входя въ подробности, Гюисмансъ дѣлаетъ въ самомъ же началѣ одно замѣчаніе, котораго я еще не встрѣчалъ ни у одного современнаго художественнаго критика. „Живописцы вѣчно будутъ меня удивлять, говоритъ онъ. На меня просто наводитъ столбнякъ ихъ способъ передачи голаго тѣла на открытомъ воздухѣ. Они ставятъ, напримѣръ, или кладутъ нагую женщину подъ деревьями, на солнцѣ, и даютъ ея кожѣ точь-въ-точь такой колоритъ, какъ будто она лежитъ на бѣлой простынѣ, у себя, въ запертой комнатѣ, или стоитъ на фонѣ цвѣтныхъ обоевъ. Это что такое? А игра солнечныхъ лучей, проницающихъ вѣтки древесныя! Да вѣдь эта женщина должна бы быть покрыта фигурами въ видѣ сердецъ или острія пики, отъ тѣни листьевъ! А окружающій воздухъ, а отсвѣтъ всего, что̀ есть тутъ около, а отраженіе земли—куда дѣвалось все это? Я знаю, что рѣдко можно видѣть голыхъ женщинъ подъ деревьями—это запрещено полиціей; однако это можетъ случиться. Но если большинство живописцевъ никогда не видало такого зрѣлища, зачѣмъ же осмѣливаются они писать его? Я пойду даже дальше. Нагота, какъ ее понимаютъ живописцы, вовсе не существуетъ. Можно быть голымъ только въ извѣстные моменты, при извѣстныхъ условіяхъ, въ томъ или другомъ ремеслѣ; нагота—временное состояніе, и больше ничего. Если взять примѣръ у старинковъ, я приглашаю кого угодно показать мнѣ у Рембрандта такую голую женщину, которая не была бы „раздѣтою женщиной“ и которая не надѣла бы своего платья тотчасъ же, какъ только прекратилась причина раздѣванья... Нельзя прохаживаться, безъ всякихъ покрывалъ, по лѣсамъ и по долинамъ, и сохранить при этомъ блѣдную кожицу, съ легкимъ оттѣн-

мелодраматическая фигура портитъ картину, говоритъ Гюисмансъ; это—работникъ на первомъ планѣ, сидящій на углѣ, уперевъ голову въ кулаки. Я такъ боялся въ этой картинѣ человѣколюбивой декламаціи, но г. Ролль избѣгнулъ ея. Его жандармы такъ спокойно справляютъ свою малоинтеллигентную задачу, они такъ превосходны; на какого же чорта нужно ему было уступить требованіямъ сцены и выставить на передній планъ этого ненужнаго угольщика, точно афишу, точно часового? Но если оставить его въ сторонѣ, а также рисунокъ, иной разъ немножко слабоватый, „Стачка" будетъ хорошая картина. Г. Ролль осмѣлился написать бѣдныхъ людей безъ кольдкрема и безъ румянъ. Конечно, его тотчасъ станутъ обвинять въ томъ, что онъ пишетъ „сволочь", и что у него нѣтъ вкуса. Но, я надѣюсь, онъ будетъ гордиться тѣмъ, что о немъ судятъ по-дурацки".

Но картины другой современной французской знаменитости, Бастьена-Лепажа, продолжаютъ сильно не нравиться Гюисмансу, какъ и въ предыдущемъ году. Про его „Жанну д'Аркъ" онъ говоритъ: „На ней тѣ самыя одежды, въ какія онъ обыкновенно наряжаетъ своихъ фальшивыхъ крестьянокъ. Это—не настоящее тряпье бѣдняги, но миленькія лохмотья, сшитыя театральнымъ портнымъ. Сочинитель театральныхъ костюмовъ, Гревенъ, даже подпустилъ туда кое-какія баловства, хорошенькія шнуровочки, распустившіяся, но тщательно стаченныя бахромы. И вотъ, въ такомъ-то костюмѣ, Жанна д'Аркъ стоитъ, словно въ просонкахъ, съ поднятыми къ небу глазами, съ протянутой одной рукой и раздвинутыми пальцами другой, остроумно пропустивъ туда тщательно лакированный листикъ маленькаго деревца. За спиной у нея—три фигуры съ ореолами вокругъ головы. Всѣ эти личности сдавлены на картинѣ; перспективы тутъ еще меньше обыкновеннаго. Планы лѣзутъ одинъ на другой; небесныя явленія, неловко написанныя, не летятъ въ небѣ, а висятъ точно вывѣски подъ кровлей; наконецъ, вся фактура Лепажа, съ фокусами, продолжаетъ свидѣтельствовать о наторѣлости мастерового... Пора признаться, эта картина Лепажа, какъ и всѣ остальныя, произведена ловкачемъ, который пробуетъ нѣкоторый фальшивый натурализмъ, чтобы понравиться извѣстной категоріи публики, и который прихорашиваетъ свою внѣшность правды всевозможными пошлостями, для того, чтобы подцѣпить остальную долю зрителей. Эта смѣсь благоразумной фанфаронады со старинною рутиною не имѣетъ ничего общаго съ тѣмъ искреннимъ искусствомъ, которое мы любимъ".

На подобную не неправду и притворство Гюисмансъ нападаетъ и у Бонна, по поводу его картины „Іовъ". Онъ говоритъ: „Этотъ старичина стоитъ, на колѣняхъ, на горсточкѣ соломинокъ, въ такомъ экстазѣ, за который навѣрное надо платить по 5 франковъ за часъ. Никогда еще не злоупотребляли, какъ тутъ, обманомъ для глазъ; никогда еще болѣе вымученная, болѣе тяжеловѣсная картина не выходила изъ подъ лопаточки этого штукатура, носящаго имя Бонна. Все это писано морщинка за морщинкой, бородавка за бородавкой, на вѣчномъ тепловатомъ фонѣ, выталкивающемъ впередъ бѣлесоватое тѣло, освѣщенное какимъ-то фіолетовымъ газомъ!"...

„Съ каждымъ днемъ становится все яснѣе и яснѣе, говоритъ еще далѣе Гюисмансъ, что наши пейзажисты дошли до несравненной свободы работы. Каждый между ними стряпаетъ свой уголокъ природы въ какомъ-нибудь особенномъ соусѣ, смотря по вкусу покупателей. Нѣтъ никакой индивидуальности у большинства этихъ живописцевъ. Оба де-Коки, Бернье, Мегриньи, Добиньи-сынъ, Рапенъ—все это художники, у которыхъ кисть ходитъ сама собою, и никакое серьезное настроеніе не наполняетъ ихъ въ виду природы, которую они уродуютъ, причесывая и прибирая ее; все это—практиканты, работающіе въ запертыхъ комнатахъ, вдали отъ солнца и чистаго воздуха!" Исключеній Гюисмансъ представляетъ всего одно или два.

Изобразителей современной французской жизни, каковы Берэ, Гёнёгъ, Даньянъ-Бувере, Жервексъ, Бастьенъ-Лепажъ и другіе, столько же мало удовлетворяютъ Гюисманса, какъ и прославленные въ наше время живописцы такъ называемой „nature morte" (неодушевленныхъ предметовъ, каковы: котлы, вазы, ковши, шканы, сундуки, стаканы, оружіе, книги). Про послѣднихъ онъ говоритъ: „Невольно приходитъ теперь на умъ вопросъ: конечно, никогда еще болѣе опытные механики не рисовали этихъ предметовъ; но гдѣ же видны между ними люди, которые бы покончили съ вѣчнымъ мяленьемъ все одной и той же ноты своего ремесла? Гдѣ есть между ними такой человѣкъ, который, вмѣсто того, чтобы выдвигать на темномъ фонѣ яркія пятна своихъ металловъ и цвѣтовъ, сталъ бы вдругъ писать ихъ совершенно просто, на чистомъ воздухѣ и во всемъ свѣту? Всѣ эти Воллоны и Рибо запрятываютъ свои предметы въ какіе-то подвалы и освѣщаютъ ихъ изъ отдушинъ, да и то еще невѣрнымъ свѣтомъ". Про первыхъ, все равно изображаютъ ли они блестящій аристократическій балъ при свѣтѣ люстръ, или низерный ужинъ бѣдняковъ, ожидающихъ на морозѣ раздачи супа, или филантропическаго заведенія, онъ постоянно отзывается съ антипатіей за то, что нигдѣ у нихъ правды нѣтъ, настоящей, неподкрашенной правды, а только все условныя жантильности и выдумки, какъ въ позахъ, такъ въ выраженьяхъ и самыхъ типахъ. Еще одного только онъ, сравнительно, хвалитъ болѣе другихъ: это—живописца Бартоломе за его картину: „Обѣдъ стариковъ въ пріемномъ покоѣ". „Вотъ этотъ живописецъ, говоритъ Гюисмансъ, одаренъ талантомъ еще довольно умѣреннымъ, но за то онъ въ самомъ дѣлѣ искрененъ. Вглядитесь въ его картины, и васъ проникнетъ прелесть его искренности. Но навряд ли онъ будетъ имѣть успѣхъ съ нынѣшнею картиной. У него нѣтъ тѣхъ ингредіентовъ, которые драгоцѣнны публикѣ: его дѣйствующія лица вовсе не накрашенные актеры, а заправскіе бѣдняки, заправскіе лохмотники, рисованные прямо съ натуры и наивно написанные". За то картина эта и была повѣшена на выставкѣ 1880 года подъ самымъ потолкомъ.

По поводу выставки 1881 года, Гюисмансъ про-

должаетъ свои жалобы на современныхъ французскихъ живописцевъ. Всего тутъ высказаннаго не перечтешь и не перескажешь. Но мнѣ кажется особенно важною и любопытною его жалоба на баталистовъ, такъ какъ именно своими баталистами французы всегда особенно гордились вотъ уже лѣтъ 50 сплошь. Нѣтъ сомнѣнія, нынѣшніе ихъ баталисты во сто разъ болѣе стоятъ, чѣмъ прежніе, какіе-нибудь Орасы Вернѣ, Ивоны и всякіе другіе. Но тѣмъ не менѣе, даже и лучшими нынѣшними не очень-то доволенъ Гюисмансъ. Времена перемѣнились. Прежнее прославленіе французскаго солдата, его несравненныхъ добродѣтелей, талантовъ и славъ уже мало удовлетворяетъ нынѣче людей разсуждающихъ, въ самомъ дѣлѣ художественныхъ. Одна только патріотическая, хвастливая нота, съ непремѣннымъ оплеваніемъ врага, не приходится болѣе въ пору по нынѣшнимъ мозгамъ. Я уже не говорю про баталистовъ прежняго пошиба, каковы, наприм., Протé и другіе: ихъ фанфаронскія, или слезливо-сантиментальныя ноты не могли годиться такому здоровому и мужественному уму, какъ Гюисмансъ. Это можно было предвидѣть уже и заранѣе. Но оказывается теперь, что даже такой истинно-талантливый баталическій живописецъ, какъ Нёвиль, далеко не вполнѣ приходится по вкусу Гюисманса. Онъ жалуется, что у него всегда почти присутствуетъ извѣстная рутинность сцены. Такъ наприм., уже въ знаменитой его картинѣ „Послѣдній патронъ“ есть три неизбѣжныхъ солдата, рѣшившіеся и свирѣпые, какъ три анабаптиста (въ „Пророкѣ“ Мейербера), разстрѣливающіе со своего пригорка толпу враговъ внизу: тѣ же самые три анабаптиста являются и въ картинѣ: „Кладбище Санъ-Привá“. На выставкѣ 1881 года фуроръ производила картина Нёвиля: „Шіонъ, схваченный прусскими“. Гюисмансъ не согласился съ толпою, съ публикою. „Нёвиль, говоритъ онъ, далъ нѣмецкимъ офицерамъ самыя преувеличенныя позы, самыя барочныя, крученыя позы, самыя самодовольные и каррикатурные типы. А между тѣмъ французъ у него и изященъ, и благороденъ, и могучъ, и красивъ. Я не стану порицать г. Невиля за то, что тутъ, какъ и въ другихъ своихъ картинахъ, онъ представилъ у своихъ прусскихъ галунщиковъ забавную надутость— офицерскій чинъ дѣйствительно иной разъ производитъ вредное давленіе на мозгъ и потому не даетъ выводить оттуда ничему, кромѣ звѣрства или дурачества: но вѣдь, надо признаться, эти позы и типы старыхъ солдафоновъ не принадлежатъ же исключительно однимъ прусскимъ; они безразлично принадлежатъ солдатчинѣ всѣхъ народовъ. Что касается собственно живописи, она здѣсь мрачно посредственна; но если судить по торжественнымъ крикамъ, надо полагать, что г. Нёвиль имѣетъ теперь большой успѣхъ у дамъ“.

Вообще говоря, на всѣхъ выставкахъ Гюисмансъ остается въ высшей степени недоволенъ скульптурой, т.-е. именно тѣмъ искусствомъ, которымъ французы обыкновенно гордятся у себя дома, кажется, еще болѣе, чѣмъ всѣми остальными.

Въ 1879 году онъ пишетъ: „Нынѣшняя скульптура—это самый ужасный параличъ, какой только можно себѣ представить. Давно пора сдать въ архивъ этотъ старый клише, которымъ насъ утощаютъ к дый годъ: „скульптура—это дескать слава Фра живопись ничуть не идетъ впередъ, да, во м скульптура!“ Такъ нѣтъ же, тысячу разъ н Правда, я всѣми силами души моей ненавижу б шинство картинъ, появляющихся на ежегодныхъ ставкахъ, я ненавижу живопись Бонна и его сот рящей, я ненавижу эти мистификаціи „великаго ис ства“, эти расцвѣченные бычачьи пузыри, кот публика по своей пошлости и критики наконецъ п нимаютъ за фонари; но я еще болѣе, если это то возможно, ненавижу эти другіе еще пузыри, кот зовутся современной скульптурой. Живописцы—с генія въ сравненіи съ этими оффиціальными лѣ ками. Одно изъ двухъ: скульптура либо можетъ, л не можетъ сходиться съ современною жизнью. Е можетъ, то пусть она тогда пробуетъ совреме сюжеты, и мы будемъ по крайней мѣрѣ знать, ч держаться. А если не можетъ, то, такъ какъ н не стоитъ труда снова повторять сюжеты, гор лучше трактованные прежними поколѣніями, пу скульпторы ограничиваются орнаментальной скул рой, но не запружаютъ выставку своими произв ніями. Всѣ отъ этого выиграютъ, во-первыхъ, оп тому что скоро долженъ подняться всеобщій в противъ торжественнаго буфонства ихъ произв а публика еще болѣе, потому что, не стѣсняемая этими каменныхъ дѣлъ работами, будетъ спок наслаждаться, въ этомъ же помѣщеніи, несрав ными чудесами цвѣточной выставки“.

По поводу скульптуры на выставкѣ 1881 Гюисмансъ говоритъ также: „Опять все тоже са ніе бюстовъ, аллегорій, голыхъ тѣлъ! Ни малѣй попытки къ чему-либо современному! Уже л было бы вовсе молчать, чѣмъ всякій годъ разм вать все одну и ту же старинную рацею“.

Современная архитектура во Франціи гораз лѣе радуетъ Гюисманса. Въ 1879 году онъ пи „Теперь уже можно отгадывать, по какому нап ленію пойдетъ архитектура. Памятники на-лицо хитекторы и инженеры, построившіе станцію сѣ ной желѣзной дороги (gare du Nord), скотный нокъ въ Лавиллеттѣ и новый ипподромъ, сод новое искусство, столько же высокое, какъ ста ное,—искусство, совершенно современное, прим ленное къ потребностямъ нашего времени,—искус преобразившееся отъ головы и до пятокъ, откину почти совершенно камень, дерево, сырые матеріа получаемые изъ земли, и добывающее изъ кузни заводовъ могучесть и легкость своихъ желѣзныхъ оруженій“. Но, въ параллель ко всему этому, Г манс сильно не одобряетъ церковь Троицы. искусство второй имперіи, говоритъ онъ, больше элегантное, умѣстилось тутъ. Соборъ вѣрующихъ толиковъ скончался. Скептицизмъ и утонченная порченность новаго французскаго времени соору Троицу, эту церковь-фюмуаръ, налой-софу, гдѣ смѣшиваются съ ониміамомъ,—эту церковь изм религіи, гдѣ на извѣстные дни у васъ есть ложа, кокетливый будуаръ, гдѣ дамы Дроза ану чаютъ на колѣняхъ и ожидаютъ мистическихъ

вокъ, куда женщины спускаются изъ своихъ каретъ, какъ въ театръ. Но я промолчу про Новую Оперу: это —нечто иное, какъ только мозаика всѣхъ стилей, соусъ всѣхъ эпохъ. Лѣстница взята изъ Пиранези, вся главная масса слажена съ трудомъ, ея разнокалиберныя части собраны вмѣстѣ, словно отдѣльныя карты въ пассіансѣ. Тутъ ничего нѣтъ общаго съ обѣими (выше нарисованными) физіономіями новаго архитектурнаго искусства".

Въ статьѣ о выставкѣ 1881 г., Гюисмансъ снова трактуетъ тему о новой архитектурѣ. Онъ съ негодованіемъ нападаетъ на попытки Наполеона III создать, посредствомъ бездарныхъ своихъ фаворитовъ-архитекторовъ, новый архитектурный стиль, изъ объѣдковъ и обрывковъ всевозможныхъ стилей (таково напр., въ числѣ многихъ другихъ, зданіе коммерческаго суда). Но за то онъ съ великимъ энтузіазмомъ говоритъ про дѣйствительно новую архитектуру, желѣзную и стеклянную, народившуюся въ послѣднія 30 лѣтъ во Франціи, какъ и въ остальной Европѣ, благодаря усиліямъ архитекторовъ, не только талантливыхъ, но даже, геніальныхъ. Истинно геніаленъ былъ, наприм., Горо, сочинившій, еще раньше англичанина Пакстона, проектъ хрустальнаго дворца для первой всемірной выставки 1851 г., проектъ громаднаго городского рынка (Halles Centrales), но отвергнутый, непризнанный и умершій въ отчаяніи. Гюисмансъ съ одушевленіемъ говоритъ про новыя французскія постройки этого рода: библіотеку св. Женевы, новую читальную залу парижской библіотеки, Halles Centrales, разныя станціи желѣзныхъ дорогъ, всемірныя выставки, однимъ словомъ про все то, на что мнѣ случилось также указывать нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ статьѣ: „Столицы Европы" („Вѣстникъ Европы", 1876 года). Новаго прибавился только великолѣпный ипподромъ, тоже весь изъ желѣза и стекла, воздвигнувшійся въ Парижѣ въ 1878 году, ко времени открытія тогдашней всемірной выставки.

Само собою разумѣется, Гюисмансъ могъ отнестись только съ жалостью и презрѣніемъ къ запоздалымъ воплямъ архитектора Гарнье (строителя Новой Оперы), который въ своей книжечкѣ: „A travers les arts" вовсе не считаетъ искусствомъ новыя желѣзныя постройки Европы и крѣпко держится своего любезнаго классицизма. Гюисмансу достаточно было нѣсколькихъ цитатъ изъ книжки Гарнье, чтобы сдѣлать очевидною всю его ретроградность. Внѣ мраморовъ, мозаикъ, драпировокъ и завитковъ, ничто ему недоступно. Отвертываясь отъ него, Гюисмансъ напоминаетъ слова великаго художественнаго писателя нашего времени, архитектора Віолле-ле-Дюка, который не уставалъ твердить, что теперь не старое повторять надо въ архитектурѣ, а искать тѣ монументальныя формы, которыя исходятъ изъ свойствъ желѣза. „Всѣ усилія новой, такъ называемой раціональной, школы направлялись до сихъ поръ, продолжаетъ онъ, всего болѣе на созданіи типовъ желѣзно-дорожной станціи, цирка, рынка: завтра она возьметъ себѣ задачей типъ театра, церкви, школы, всѣхъ зданій для общественной жизни; она броситъ въ сторону рабскія копіи съ соборовъ, фронтоновъ, шпицовъ, оставитъ также оскудѣвшія навсегда комбинаціи изъ камня".

Но не надо думать, что Гюисмансъ только и одобряетъ, что современную архитектуру во Франціи. Нѣтъ, и въ современной живописи онъ многое любитъ и уважаетъ. И во-первыхъ, онъ съ величайшею симпатіей указываетъ всегда на картины нѣмца Менцеля, англичанина Геркоммера, итальянца Ниттиса (хотя и не признаетъ ихъ великими свѣтилами искусства). А почему онъ ставитъ ихъ высоко?—Потому только, что находитъ у нихъ стремленіе къ жизненной правдѣ и ненависть къ условному искусству школъ. Но это мало: онъ высоко ставитъ также и картины француза Милле, который, будучи родомъ крестьянинъ, никогда не измѣнялъ первоначальной простотѣ и правдивости чувства, и всю жизнь писалъ съ живой въ самомъ дѣлѣ и настоящей натуры. Но Милле—не единственный для него настоящій французскій художникъ. „Настоящими" онъ признаетъ также всю новую школу „Независимыхъ" (les Indépendants). Это—группа молодыхъ художниковъ, изошедшихъ первоначально изъ школы импрессіонистовъ, съ Манэ во главѣ. „Независимые", точно также отдѣлившись отъ общей толпы французскихъ художниковъ, отказались отъ выставокъ, наградъ и всяческихъ привиллегій оффиціальной школы, завели свою собственную выставку, и какъ въ выборѣ сюжетовъ, такъ и въ техническомъ исполненіи, пошли своею собственною, новою дорогою. Эта новая художественная школа (покуда секта) взяла своею задачею—приближеніе къ дѣйствительной жизни и удаленіе отъ прежняго искусственнаго и условнаго идеала. За это-то ее такъ уважаетъ и любитъ реалистъ Гюисмансъ. Новая школа все только ростетъ и расширяется. Число ея членовъ прибываетъ. Главные ея представители: Дегасъ, Гогенъ, Форенъ, Цандоменги, Писсарро, Раффаэлли, Гильоменъ, Кальеботъ, г-жи: Кассаттъ (американка), Моризо и другіе. Подобное же направленіе выказалось и у русскихъ художниковъ, но только гораздо раньше, чѣмъ у французскихъ. Объ этой школѣ надо поговорить въ другой разъ, болѣе на свободѣ.

(„*Худ. Новости*", *15 сент. 1883, № 18, стр. 547—558*).

Б) **Le monde vu par les artistes.—Géographie artistique, par René Ménard. Paris. 1881.** (*Міръ, обозрѣваемый художниками.—Художественная географія, сочиненіе Ренѣ Менара. Парижъ. 1881*).

Какъ видитъ читатель, книга эта—не новая, она уже два года существуетъ на свѣтѣ. И все-таки, я считаю нужнымъ говорить про нее, потому что никто ея у насъ не знаетъ; а знать ее стоитъ, какъ книгу оригинальную, очень умную и полезную.

„Художественная географія"—изданіе общедоступное, популярное. Стоитъ ли о такомъ изданіи много распространяться? Конечно — да. Художество требуетъ, въ наше время, чтобъ его распространяли, чтобъ его дѣлали доступнымъ для всѣхъ; оно тре-

теченіе 50-хъ и 60-хъ годовъ выставлялъ въ Парижѣ множество картинъ, съ пейзажами и животными, пользовавшихся хорошею репутаціею. Но со своего 40-го лѣтняго возраста онъ началъ печатать статьи объ искусствѣ и скоро сдѣлался однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ французскихъ писателей по этой части. Много его статей появлялось въ „Revue nationale“, „Revue des deux mondes“, „Artiste“, „Gazette des beaux-arts“, „Année philosophique“, а сверхъ того не мало напечатано имъ, начиная съ 1866 года, и сочиненій самостоятельными томами. О точкѣ зрѣнія Менара можно судить уже по первымъ строкамъ его сочиненія: „Histoire des beaux-arts“, появившагося въ свѣтъ въ концѣ 1869 или въ началѣ 1870 года: „Искусство есть выраженіе потребности, а не прихоти. Поэтому вовсе безполезно отыскивать его начала въ исторіи, такъ какъ оно начинается вмѣстѣ съ исторіей“. Эта точка зрѣнія — та самая, которую мы видѣли выше, въ статьѣ Жоржа Перро.

Но Менаръ раздѣляетъ, повидимому вполнѣ, образъ мыслей Перро и другихъ новѣйшихъ французскихъ писателей, не только насчетъ значительнаго невѣжества современныхъ французовъ въ искусствѣ, но и насчетъ глубокаго игнорированія ими тѣхъ художественныхъ сокровищъ всѣхъ временъ и народовъ, какія находятся въ Парижѣ, въ Луврскомъ музеѣ. Для того, чтобы помочь этому невѣжеству, Менаръ прибѣгнулъ, между прочимъ, къ способу очень оригинальному. Каждый параграфъ его исторіи искусства кончается всегда маленькимъ отдѣломъ подъ заглавіемъ: „Visite au Louvre“ (Посѣщеніе Лувра). Здѣсь разсказывается, что именно по части такого-то искусства и такой-то эпохи можетъ каждый найти въ Луврѣ; а такъ какъ этотъ музей необыкновенно богатъ и полонъ, то и выходитъ, что можно, не выходя изъ Парижа, изучить самымъ основательнымъ образомъ исторію искусства цѣлаго міра по памятникамъ. Странная исторія искусства!—скажутъ, пожалуй, многіе. Исторія, написанная не для всѣхъ, а спеціально для французовъ! Кто не былъ, или кто не будетъ въ Парижѣ, для того добрая половина этой книги напечатана совершенно понапрасну. Да, но что же дѣлать, когда французскимъ писателямъ приходится заботиться напередъ о собственной публикѣ, а потомъ уже о чужихъ!

Впрочемъ, другія сочиненія Менара не отличаются этою особенностью. Они написаны уже для всѣхъ, а не наполнены ссылками на одинъ Лувръ. Самое значительное сочиненіе Менара—это его „La vie privée des anciens“ (частная жизнь древнихъ народовъ), недавно еще только доведенное до конца (заключеніе послѣдняго, 4-го тома, появилось въ свѣтъ въ 1883 г.). Оно пользуется теперь, по всей справедливости, репутаціею, можно сказать, классическою. Это — нѣчто въ родѣ знаменитаго сочиненія Вейса: „Kostümkunde“, столько же основательное, по своей спеціальной части, столько же полное глубокаго знанія, прямо по памятникамъ искусства, столько же, а можетъ быть, и еще болѣе богатое рисунками въ текстѣ, и, вдобавокъ ко всему, написанное тѣмъ общедоступнымъ, простымъ и колоритнымъ стилемъ, какимъ владѣютъ почти всегда французскіе писатели. Надо замѣтить, что сочиненіе Менара не состоитъ изъ однихъ только сухихъ описательныхъ текстовъ: онъ избѣгаетъ казеннаго, рутиннаго ихъ склада и украшаетъ свою книгу множествомъ интересныхъ цитатъ изъ лучшихъ писателей стараго и новаго времени, иллюстрирующихъ всѣ проявленія частной жизни древнихъ народовъ, начиная съ Египта и кончая римлянами. Это придаетъ книгѣ его много интереса, жизни и колоритности.

Но еще важнѣе и интереснѣе, по моему мнѣнію, то сочиненіе, которое написано Менаромъ года два тому назадъ и носитъ заглавіе: „Міръ, обозрѣваемый художниками“. Въ немъ есть крупные и многочисленные недостатки, и тѣмъ не менѣе, эта книга всего болѣе должна придать значенія Менару. „Основная идея этого сочиненія необыкновенно счастлива и проста, говоритъ французскій художественный писатель Веронъ. Все равно, какъ это было съ колумбовымъ яйцомъ, всякій подивится, какъ она раньше никому не пришла въ голову. Міръ, съ его физическими феноменами, съ разными его картинами, жителями, костюмами, его религіозными и общественными понятіями, есть, конечно, самый настоящій объектъ художниковъ. Каждый изъ нихъ, въ своемъ уголку и со своей точки зрѣнія, ничего иного не дѣлаетъ, какъ только воспроизводитъ портретъ той части, которая представляется его глазамъ и соотвѣтствуетъ его уму. Значитъ, должно же было придти кому-нибудь въ голову соединить вмѣстѣ всѣ разрозненные портретные отрывки и составить изъ нихъ одно цѣльное описаніе, которое имѣло бы надъ описаніями ученыхъ то преимущество, что было бы болѣе живо и даже иной разъ болѣе точно“. Но, кромѣ собственно художниковъ, являющихся въ книгѣ у Менара съ ихъ художественными созданіями, взглядами, путешествіями и очерками, авторъ не оставилъ также и ученыхъ, всяческихъ путешественниковъ и литераторовъ. Его книга наполнена множествомъ разсказовъ и описаній, которые придаютъ ей столько же разнообразнаго интереса, сколько и колоритности. Можно сказать, что книгу Менара сочиняла и рисовала цѣлая масса талантливыхъ людей, съ самымъ разнообразнымъ настроеніемъ и физіономіей. Сотрудниками Менара явились тутъ, какъ писатели: Элизе Реклю, Делакруа, Ливингстонъ, Фромантенъ, Флоберъ, Апри, Ренье, Мишлѣ, Орасъ Верне, Теофиль Готье, Каламъ, Викторъ Гюго, Шатобріанъ, Баттисье, Гейне, Мюссе, Коппе, Віолле-ле-Дюкъ, Вичеръ-Стоу, Гонкуръ, Мальтебрёнъ, Ленорманъ, Абу, Тэнъ, Иріарте, Бальзакъ, Жоржъ Зандъ, Додѣ, Золя и т. д.

Въ книгѣ свыше 800 рисунковъ, превосходно награвированныхъ на деревѣ, и множество географическихъ картъ—нововведеніе, очень оригинальное и цѣнное въ книгѣ, излагающей исторію художествъ по странамъ. Ни нѣмцы, ни англичане не догадались еще до сихъ поръ вставлять карты въ текстъ подобнаго рода изданій.

Въ книгѣ Менара есть глава о русскомъ искусствѣ, но это одна изъ самыхъ слабыхъ главъ всего

сочиненія. Явно, Менаръ не зналъ, откуда ему добыть матеріаловъ. Поэтому онъ, для живописанія русской общественной жизни, не нашелъ ничего лучше и достовѣрнѣе, какъ письма іезуита графа де-Мэстра, восхищавшагося Невой и петербургскими лѣтними ночами при Александрѣ I, и письма Ораса Вернѣ, пролетѣвшаго сквозь всю Россію вскачъ, при Николаѣ I, и тотчасъ рѣшившаго всѣ вопросы, касавшіеся нашего отечества. Въ обращикъ его сужденій можно привести слѣдующія строки: „Разговоръ въ русскомъ обществѣ — не что иное, какъ вѣчная сплетня, безъ колорита, безъ пикантности, потому что у всѣхъ русскихъ одно и то же воспитаніе, простирающееся до одного и того же градуса, а ихъ природная раскислость никогда не идетъ дальше того, что̀ требуется для свѣтскихъ людей". И вотъ таковы всѣ сужденія Ораса Вернѣ. Онъ пробылъ нѣсколько часовъ съ русскими аристократами и придворными 40-хъ годовъ, и воображаетъ, что знаетъ все русское общество! Стоило же приводить письма такого человѣка для опредѣленія русскаго народнаго духа вообще! Немногимъ лучше и сужденія Теофиля Готьѣ, описывающаго нижегородскую ярмарку, Петербургъ и Москву, по правиламъ всегдашней своей разналеванной реторики, или сужденія нѣкоего Артамонова о русскихъ евреяхъ, татарахъ и проч. Какъ иллюстраціи ко всему этому, въ отдѣлѣ о Россіи мы встрѣчаемъ всего 6 картинокъ, а именно: 1) Русская тройка на почтовой станціи, съ рисунка Сверчкова; 2) Татарское семейство въ дорогѣ; 3) Татары, выходящіе изъ мечети; 4) Еврейскіе купцы въ Одессѣ; 5) Татарская школа для дѣвочекъ — всѣ 4 съ рисунковъ Раффѣ; 6) Пляска русскихъ солдатъ, съ картины Жерома, написанной въ 1854 году, во время крымской кампаніи. Но даже и эти шесть единственныхъ рисунковъ—старинные, невѣрные, въ высшей степени неполные, и потому очень мало дающіе понятія о русскомъ народѣ. Что касается до русскихъ видовъ, то въ книгѣ они ограничиваются всего однимъ только видомъ какой-то деревни близъ Твери, гдѣ на переднемъ планѣ большая изба, а вдали, за рѣкой, церковь съ колокольней, въ русскомъ стилѣ. По части изящныхъ искусствъ напечатано только всего три рисунка, которыхъ навѣрное никто впередъ не отгадалъ бы: императорская корона Петра Великаго, шапка Мономахова и „Сибирская корона". Текстъ въ этомъ же родѣ. Про русскую архитектуру сказано только, что „продолжительныя и глубокія сношенія съ Востокомъ объясняютъ, почему русское зодчество, изошедшее первоначально изъ византійскихъ элементовъ, развилось позже въ томъ же самомъ направленіи, какъ и всѣ восточныя архитектуры, и почему одна изъ главныхъ чертъ его физіономіи—купола въ видѣ луковицъ". Впрочемъ прибавлено, что въ Россіи, по причинѣ богатства лѣсовъ, образовалась очень оригинальная деревянная архитектура, достигшая значенія истинно національнаго стиля и способная къ очень изящной орнаментистикѣ; тутъ же сказано нѣсколько словъ объ изобиліи у насъ всякихъ подѣлокъ изъ дерева почти всегда очень изящныхъ, каковы ... сундуки, мебель, сани. Про другія два искусства сказано только, что „ни живопись, ни скульптура никогда не имѣли значенія въ Россіи, и только въ послѣдніе годы русскіе художники стали посылать свои произведенія на наши выставки". Эти приведенія достаточно доказываютъ, что Менаръ не имѣетъ никакого понятія ни о чемъ, касающемся Россіи, и сообщаетъ своимъ читателямъ только такія ложныя поверхностныя свѣдѣнія, какія мы очень давно привыкли встрѣчать въ плохихъ иностранныхъ обзорахъ нашего отечества.

Но не слѣдуетъ судить о книгѣ Менара по ея неудачной главѣ. Множество другихъ главъ совершенно иного свойства съ лихвою заставляютъ забывать ее. Сочиненіе Менара состоитъ по части свѣта изъ пяти главныхъ отдѣловъ: Океанія, Америка, Африка, Азія, Европа. Взглядъ Менара на историческое и географическое распредѣленіе художественныхъ центровъ слѣдующій: „Націи, имѣющія къ искусству однородныя способности, никогда не являются особнякомъ на картѣ. Онѣ всегда образуютъ географическую группу, независимую отъ границъ, вѣчно измѣнныхъ политикой. Великое развитіе человѣчества художественно выразилось почти исключительно въ тѣхъ странъ, принадлежащихъ старому материку, которыя, не взирая на разность стилей, слѣдуютъ одна за другими безъ перерыва съ Востока на Западъ. Можно указать ихъ восточную границу на Японіи и Китаѣ, а западную—на Португаліи, Франціи и Британскихъ островахъ. Въ этой полосѣ, идущей вдоль Великаго и Индѣйскаго океановъ, окружающей Средиземное море и касающейся Нѣмецкаго моря, искусство всегда было потребностью, жизненною необходимостью. Поэтому, сколько ни идите вглубь исторіи этихъ странъ, вы всегда найдете тамъ стиль, имѣющій свои періоды повышенія и пониженія, но всегда выражающій стремленіе къ красотѣ. Только, такъ какъ человѣческій идеалъ многообразенъ въ своихъ проявленіяхъ, искусство получаетъ разный характеръ сообразно съ особенностями генія каждаго отдѣльнаго народа".

Каждая изъ странъ свѣта дѣлится у Менара на государства и народы. Всякій отдѣлъ начинается географическимъ очеркомъ, съ подробною картой (иногда нѣсколькими картами); затѣмъ слѣдуютъ общія обзрѣнія страны, съ указаніемъ ея живописности и неживописности, ея жителей, городовъ, промышленности, изящныхъ искусствъ. При этомъ всѣ описанія взяты изъ лучшихъ и интереснѣйшихъ путешествій, навѣрное мало извѣстныхъ большинству публики, виды, картины, сцены и народные типы—изъ замѣчательнѣйшихъ художественныхъ произведеній. Вотъ, конечно, менѣе извѣстенъ массѣ, чѣмъ Европа, поэтому ему посвящено особенно много мѣста въ книгѣ Менара. Не только Египетъ, Китай, Японія, Индія, Персія, Турція, Аравія, но и различныя государства и народности Америки (Мексика, Перу и т. д.), трактованы здѣсь съ необыкновенною подробностью и представляютъ цѣлую массу снимковъ съ художественныхъ произведеній по части архитектуры, живописи, скульптуры и всяческихъ художественно-промышленныхъ производствъ изъ дерева, металловъ, камня, стекла, фарфора и т. д., которые дѣлали

книгу Менара настоящей художественной энциклопедіей. Дикія народности сѣверной Америки представлены со своими костюмами, группами и сценами въ многочисленныхъ рисункахъ, скопированныхъ изъ превосходнаго альбома нѣмецкаго художника Бодмера, сопутствовавшаго, въ 1834 году, принцу Максимиліану Нейвидскому, въ его путешествіи по Америкѣ.

Но чтобы дать наглядное понятіе, какъ трактованы у Менара отдѣльныя страны, я приведу здѣсь составъ картинокъ въ одной изъ лучшихъ монографій Менара, именно въ главѣ объ Италіи.

Сначала карты: современной Италіи, древней Этруріи; потомъ, этрусскіе барельефы, гробницы, зеркала.—Римскіе большіе камеи. — Монеты и медали.— Серебряные барельефы. — Разныя фрески, мозаики и саркофаги временъ христіанства.—Древній амвонъ собора св. Петра въ Римѣ.—Медали разныхъ эпохъ.— Итальянскія фаянсовыя вазы.—Итальянка у фонтана, картина Гебера.—Заснувшій капуцинъ, картина ванъ-Мейдена.—Итальянскій монахъ, собирающій подаяніе провизіей, картина его же. — Возвращеніе итальянскаго священника съ поборами, картина Вибера. — Карты: Ломбардіи, сѣверо-западной Италіи. — Венеціанскіе стеклянные сосуды. — Венеціанскія лагуны, картина Гошереля. — Карта Тосканы. — Мраморная группа Джованни Болонскаго.—Итальянскія дѣвочки, картина ванъ-Мейдена.—Карта сѣверо-восточной Италіи.—Гробница Теодориха въ Равеннѣ.—Древняя медаль: Римъ.—Планъ Рима.—Древне-римскія медали.— Портикъ Октавіи, нынче рыбный рынокъ, картина Лану. — Кардиналъ, садящійся въ карету, картина Гейльбута.—Итальянская бесѣда, картина ванъ-Мейдена. — Итальянскіе семинаристы на Монте-Пинчьо, картина Гейльбута. — Видъ св. Петра въ Римѣ, въ первыя его времена.—Соборъ св. Петра нынче. — Балдахинъ Бернини въ этомъ соборѣ.— Карты: римскихъ окрестностей и понтинскихъ болотъ.—Трапеза капуциновъ въ Альбано, картина ванъ-Мейдена. — Карта прибрежнаго Лаціума.—Пляшущія итальянки, картина Рено.—Пастушокъ въ Абруццахъ. — Карта окрестностей Неаполя. — Стирка бѣлья на чистомъ воздухѣ, въ окрестностяхъ Неаполя, картина Анастази. — Монеты Метапонта и Кротоны. — Карты и монеты Сициліи и Мальты.

Но, какъ ни интересны, такимъ образомъ, разнообразныя части книги Менара, самымъ интереснымъ отдѣломъ является, безспорно, первый, вступительный отдѣлъ, представляющій общій обзоръ и озаглавленный: „Видъ міра“ (Aspect du monde). Основная идея этого отдѣла содержитъ нѣчто совершенно оригинальное и новое, рѣшительно никѣмъ до сихъ поръ не выраженное въ исторіяхъ искусства. Менару захотѣлось прослѣдить, какъ въ разныя эпохи и у разныхъ народовъ, съ глубокой древности и до сихъ поръ, бывали выражены: та земля, на которой мы живемъ, окружающія ея явленія атмосферы, свѣта и тьмы, наконецъ то, что на этой землѣ соорудилъ, создалъ и устроилъ человѣкъ для своей пользы, удобства и удовольствія. Сообразно съ этимъ, вступительная часть книги Менара раздѣляется на шесть главъ: 1) *Наша планета*: Земля въ пространствѣ.—День.—Ночь.—Разсвѣтъ.—Времена года. 2) *Атмосфера*: Сводъ небесный.—Облака.—Дождь.—Снѣгъ.—Туманъ. 3) *Воды*: Море.—Берега.—Приливы и отливы. — Текучія воды. — Стоячія воды. 4) *Почва*: Горы. — Ледники.—Лавины.—Волканы.—Долины. 5) *Работа человѣка*: Лѣса и рощи.—Лѣсныя животныя.—Домашнія животныя.—Обработка земли.—Дороги.—Жилища.—Развалины. 6) *Раздѣленія міра*: Міръ извѣстный древнимъ.—Пять частей свѣта.

Всѣ относящіяся сюда изображенія древняго міра состоятъ изъ красивыхъ, но темныхъ и условныхъ символовъ и аллегорій, выраженныхъ скульптурою и живописью въ формахъ человѣческаго тѣла. Такъ, напр., „Природа“—это, у грековъ, статуя со множествомъ женскихъ грудей (что должно давать зрителю представленіе о плодовитости и питательности природы), съ фигурами львовъ, быковъ, оленей, коней, пчелъ и другихъ животныхъ вдоль всего тѣла. „Плодородная земля“ — это, опять-таки, у грековъ, фигура богини Цереры, съ корзиною плодовъ въ одной рукѣ и цвѣточнымъ жезломъ въ другой. „Солнце“ — это Аполлонъ въ вѣнцѣ изъ лучей, или скачущій на колесницѣ въ 8 лошадей подъ балдахиномъ, и въ высокой митрѣ, у индійцевъ, и т. д. У новыхъ народовъ, всѣ эти младенческіе символы и аллегоріи кончаются; наступаетъ время изображать природу и ея явленія не статуями, а въ тѣхъ самыхъ формахъ, какія дѣйствительно существуютъ. Это помянутое противуположеніе у Менара старыхъ условныхъ формъ, этихъ вѣчныхъ „ребусовъ“, годныхъ только для игры въ загадки и отгадки, съ новыми, выражающими дѣйствительность, производитъ на читателя впечатлѣніе въ самомъ дѣлѣ поразительное, совершенно отрезвляющее послѣ всей схоластики, въ которой мы проводили прежде столько времени, въ дѣлахъ искусства.

Выборъ иллюстрацій изъ созданій новыхъ художниковъ сдѣланъ съ большимъ тактомъ и вкусомъ. Такъ, наприм., восходъ солнца иллюстрированъ посредствомъ одной знаменитой картины Теодора Руссо; Солнце днемъ — посредствомъ отличной, тоже очень знаменитой картины Тройона, подъ названіемъ „Мельница“, заходъ солнца—картиной Клода-Лоррена: „Морская гавань при солнечномъ закатѣ“; луна въ тучахъ—прекрасной картиной Добиньи; луна въ полночь—античнымъ пейзажемъ Франсе; вечеръ—знаменитой картиной Жака: „Овечій загонъ“; пора передъ грозой—картиной Констебля; снѣгъ—милой картинкой Дестрема и т. д.

Любопытно замѣтить, что, въ числѣ изображеній самыхъ реалистическихъ, являются рисунки такого народа, котораго тутъ никогда нельзя было бы предположить; это—рисунки японцевъ. Они не имѣютъ уже ничего общаго съ идеальными и условными представленіями Востока, напр., Египта, Индіи, Персіи; они точно идутъ изъ странъ, вовсе не-азіатскихъ. Кто ихъ увидитъ въ первый разъ, вообразитъ себѣ, что это рисовалъ европеецъ, да еще изъ послѣднихъ, наиболѣе близкихъ эпохъ искусства. Такъ, наприм., въ числѣ иллюстрацій „Дождя“, помѣщенъ у Менара рисунокъ изъ большого печатнаго японскаго альбома

на немъ представлена цѣлая толпа народа, идущая подъ зонтиками, спиной къ зрителю, — нѣчто такое изящное, юмористическое и талантливое, что никогда не отгадаешь по первому взгляду, что это работано какимъ-то бритымъ азіатомъ съ узенькими глазками и въ цвѣтномъ халатѣ, на далекомъ-далекомъ Востокѣ. Помѣщенные въ другихъ мѣстахъ книги Менара японскіе рисунки изображаютъ японскіе пейзажи, виды, домашнія сцены, комическіе анекдоты и т. д., съ такою граціею, изяществомъ и талантомъ, которымъ нельзя довольно надивиться. Такъ-то времена перемѣняются! Кто бы вообразилъ, лѣтъ 50 назадъ, что можно говорить про японское искусство очень серьезно, безъ всякихъ насмѣшекъ и подтруниваній, и даже выставлять его на почетномъ мѣстѣ въ исторіяхъ искусства!

Въ главѣ: „Трудъ чедовѣка", конечно, самое почетное мѣсто занимаетъ Милле, и, какъ образецъ его правдивыхъ изображеній работающаго крестьянина—представленъ его извѣстный „Жнецъ". Этотъ художникъ, самъ изъ мужиковъ, всегда смотрѣлъ свѣтло, какъ немногіе, на свое искусство, и потому большой похвалы заслуживаетъ Менаръ, когда не только выставляетъ на видъ его простыя, правдивыя, глубоко-реалистическія изображенія, но еще приводитъ и нѣкоторыя очень любопытныя и характерныя мѣста изъ его писемъ. Такъ, напр., Милле говоритъ въ одномъ письмѣ: „Мнѣ часто случается встрѣчать людей, которые, съ видомъ людей убѣжденныхъ и знающихъ, говорятъ мнѣ: „Однако, вы не отвергнете того, что есть же наконецъ правила композиціи въ живописи!" И они очень твердо въ себѣ увѣрены, потому что читали это въ книгахъ. Но вѣдь я давно уже убѣжденъ, что композиція есть только средство передавать другимъ, какъ можно яснѣе и сильнѣе то, что у тебя есть въ умѣ; что мысль, уже одна, сама по себѣ, способна научить тому, какъ этого добиться. Вообразите же, въ какомъ я затрудненіи бываю при такихъ разговорахъ". Помѣщеніе въ книгѣ такихъ изрѣченій — это цѣлая программа, цѣлый манифестъ, и поэтому-то для всѣхъ, кто ищетъ въ искусствѣ жизни и правды, сочиненіе Менара будетъ всегда казаться явленіемъ очень симпатичнымъ и полезнымъ. Такимъ книгамъ надо желать распространенія.

(„Худож. Новости", 15 окт. 1883 г., № 20, стр. 620—621).

B. Erzeugnisse der Silber-Schmiede-Kunst aus dem XVI bis XVIII Iahrhundert. — Objets d'orfèvrerie. XVI—XVIII siècle. Collection J. et C. Jejdels. Frankfurt a. Main. 1883. f (*Изделія серебряныхъ дѣлъ мастерства, XVI—XVIII вѣковъ, собраніе И. и К. Іейдельсъ. Франкфуртъ-на-Майнѣ 1883, in f.*).

Предисловіе къ этому великолѣпному изданію, написанное нѣмецкимъ архитекторомъ Лутцеромъ, извѣстнымъ знатокомъ и писателемъ по части художественно-промышленныхъ произведеній, даетъ намъ полное понятіе о происхожденіи и составѣ какъ самой коллекціи, такъ и самаго изданія. Здѣсь мы читаемъ: „Въ настоящее время можно съ большимъ удовольствіемъ сказать самому себѣ, что любители древностей все болѣе и болѣе заботятся теперь о томъ, чтобы сдѣлать доступными для публики свои драгоцѣнныя собранія. Значительное у насъ, въ послѣднее время, развитіе декоративнаго искусства прежде всего опирается на изученіе старыхъ образцовъ и является косвенною наградою за это либеральное направленіе, а такое направленіе очень часто налагаетъ крупныя личныя жертвы на того, кто на него рѣшается".

„Настоящее собраніе гг. Юлія и Карла Іейдельсовъ передается теперь въ общее обращеніе имѣя съ тѣмъ намѣреніемъ, чтобы представить изученію любителей цѣлый рядъ предметовъ серебрянаго производства, достойныхъ служить образцами для серебряныхъ и золотыхъ дѣлъ мастеровъ нашего времени".

„Основаніе этому собранію было положено болѣе чѣмъ 30 лѣтъ тому назадъ отцомъ нынѣшнихъ владѣльцевъ, г. Генрихомъ Іейдельсомъ, во Франкфуртѣ на Майнѣ. У него была особенная страсть къ разнообразнымъ и капризнымъ формамъ художественныхъ предметовъ, служащихъ украшеніемъ столу, изъ временъ поздняго Ренесанса. Ему удалось собрать ихъ болѣе шестидесяти".

„Нынѣшніе владѣльцы продолжали собирать въ томъ же направленіи, и надѣятся, что настоящее ихъ изданіе, изготовленное очень старательно и прекрасно выполненное посредствомъ фототипіи заведеніемъ гг. Кюль и К° во Франкфуртѣ на Майнѣ будетъ радушно встрѣчено и одобрено всѣми, кого-интересуютъ художественные предметы этого рода".

Изданіе состоитъ изъ 50-ти фототипическихъ таблицъ въ большой листъ, раздѣленныхъ на двѣ серіи, безъ подробнаго текста, съ однимъ только краткимъ объясненіемъ каждаго предмета. Большинство изображенныхъ въ этомъ интересномъ атласѣ предметовъ состоитъ изъ кубковъ и сосудовъ для питья, бонбоньерокъ и игрушекъ, въ самыхъ разнообразныхъ формахъ: въ формѣ корабликовъ съ натянутыми парусами и веревочными лѣстницами, по которымъ карабкаются вверхъ матросы; маленькихъ каретъ цугомъ, четверней и шестерней, съ напудренными кучерами и лакеями, и парадными лошадьми; дамъ и кавалеровъ, разряженныхъ во вкусѣ XVI, XVII и XVIII вѣковъ; разныхъ амурныхъ и другихъ сценъ подъ деревьями; медвѣдей, лошадей,ословъ, козловъ, оленей, птицъ, пѣтуховъ, мельницъ, избушекъ и т. д. Все это—очень старательно, болѣе или менѣе изящно, но почти всегда очень тонко выдѣланное изъ серебра, съ позолотой или безъ позолоты. Всего больше предметовъ работы нѣмецкой, выполненныхъ въ Аугсбургѣ, Нюрнбергѣ, Франкфуртѣ на Майнѣ Вѣнѣ; но есть также нѣсколько любопытныхъ образцовъ голландскихъ и швейцарскихъ.

Правда, нельзя не замѣтить, что всѣ эти бокалы и бонбоньерки имѣютъ назначеніе слишкомъ спеціальное; они предназначены были собственно только для одного высшаго класса общества, аристократіи, и должны были занимать мѣсто на поставцахъ и въ

витринахъ богатыхъ палаццовъ. Тѣмъ не менѣе, въ нихъ, хотя и односторонне, но все-таки достаточно опредѣлительно, выразилось искусство конца XVI-го, всего XVII-го и начала XVIII-го вѣка, со всею его капризностью, манерностью, жеманностью, иногда неуклюжестью, а иногда даже безобразіемъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, смѣлостью и оригинальностью. Это искусство мало подражало, много творило по-своему, на свой собственный ладъ. Даже тѣ античные, классическіе образцы, которые были навязываемы искусству тогдашнимъ воспитаніемъ, тогдашней школой, перерабатывалось по-своему, по тогдашнимъ потребностямъ и вкусамъ, хотя часто капризнымъ и смѣшнымъ, но все-таки своеобразнымъ. Да, у XVII-го вѣка во многихъ случаяхъ есть чему намъ поучиться, не взирая на все его направленіе „рококо“.

Но что̀ еще, помимо этихъ общихъ соображеній, заставляетъ меня призадуматься, когда я гляжу на настоящее изданіе и на многое множество другихъ ему подобныхъ, это — вотъ что: отчего нѣтъ почти вовсе ничего подобнаго у насъ? Отчего у нѣмцевъ, французовъ, и англичанъ есть охота дѣлать такія изданія, а у насъ—нѣтъ? Казалось бы, все у насъ есть, для того нужное. И коллекціи есть всевозможныя, за дорогія деньги накопленныя въ чужихъ краяхъ, и рисовальщики, и фотографіи, и всяческія заведенія. Даже, кажется, у иныхъ и деньги есть. Да, все это прекрасно, только никто ничего не предпринимаетъ, а если кто и задумаетъ что предпринять, то изъ этого ничего не выйдетъ, его изданія никто не раскупитъ, никто его не поддержитъ... Вотъ-то странная исторія!

Иниціативы никакой нѣтъ, ни въ чемъ и нигдѣ: ни съ одной стороны—стороны владѣльцевъ и собирателей, ни съ другой стороны—стороны публики и издателей. Любопытно бы узнать, всегда ли такъ будетъ?

(„*Худож. Новости*, *1 дек. 1883, № 23, стр. 718—720*).

Г. Ch. E. de Ujfalvy, L'art des cuivres anciens au Cachemire et au Petit-Thibet. Avec 67 dessins par B. Schmidt et une carte. Paris, 1883 (*К. Е. Уйфальви, Художественное производство предметовъ изъ мѣди въ Кашмирѣ и Маломъ Тибетѣ. Съ 67 рисунками, исполн. Б. Шмидтомъ, и картой. Парижъ, 1883*).

Извѣстный путешественникъ по Средней Азіи, Уйфальви, напечаталъ недавно небольшую книжку, которая должна обратить на себя вниманіе не только каждаго любителя Востока, но и каждаго, интересующагося исторіею искусства. Рѣчь идетъ объ одномъ художественномъ стилѣ Средней Азіи, еще вовсе неизслѣдованномъ у насъ въ Европѣ, но имѣющемъ очень важное значеніе при опредѣленіи нѣсколькихъ старѣйшихъ азіятскихъ стилей, оказавшихъ потомъ, посредственно или непосредственно, свое вліяніе на европейское искусство.

Уйфальви провелъ въ Кашмирѣ и въ Маломъ Тибетѣ цѣлыхъ 5 мѣсяцевъ, и привезъ оттуда очень любопытную коллекцію, этнографическую, но съ высокимъ художественнымъ значеніемъ. Онъ выставилъ ее въ Парижѣ, въ залахъ Географическаго Общества. Главное мѣсто занимали въ этой коллекціи 150 древнихъ кашмирскихъ и мало-тибетскихъ предметовъ изъ мѣди, и все, что было въ Парижѣ знатоковъ и любителей изъ среды публики и художниковъ, не могли налюбоваться на красоту и своеобразность выставленныхъ предметовъ. Небольшая часть коллекціи поступила въ музей Севрской мануфактуры, но главная часть будетъ, вѣроятно, по примѣру другихъ среднеазіятскихъ коллекцій Уйфальви, пріобрѣтена для возникающаго теперь этнографическаго Трокадерскаго музея, назначеннаго, быть можетъ, затмить однажды всѣ остальные европейскіе музеи подобнаго рода, за исключеніемъ, конечно, Кенсингтонскаго въ Лондонѣ, со средствами и изумительной энергіей котораго навряд ли, кажется, въ состояніи будетъ сравниться когда бы то ни было какой-нибудь другой музей въ Европѣ. Необычайный успѣхъ его выставки заставилъ Уйфальви приняться за перо и написать изслѣдованіе о предметѣ, сильно и долго его занимавшемъ еще въ Азіи и почти вовсе никому неизвѣстномъ въ Европѣ.

„Какая странность,—говоритъ Уйфальви въ предисловіи,—англійскіе, французскіе и другіе путешественники всегда такъ много разсказываютъ намъ про восхитительныя ткани и разные миніатюрные предметы, сфабрикованные въ Сринагарѣ (Кашмирѣ), и никогда не говорятъ ни слова про художественные предметы изъ мѣди, которыми переполнены всѣ дома въ этомъ городѣ. Я зналъ мѣдныя сринагарскія вещи новѣйшаго производства по превосходному сочиненію Бирдвуда (The industrial arts of India, London, 1880), но никоимъ образомъ не воображалъ, что найду въ Сринагарѣ такую громадную массу предметовъ старинныхъ, далеко превосходящихъ предметы новые. Никогда никто еще до сихъ поръ не говорилъ про древніе кашмирскіе мѣдные предметы, никогда еще они не появлялись ни на одной выставкѣ, всемірной или простой. Въ одно время со мною былъ въ Кашмирѣ г. Пурдонъ-Кларкъ, состоящій на службѣ при Кенсингтонскомъ музеѣ: онъ купилъ въ Кашмирѣ нѣсколько сотенъ старыхъ и новыхъ мѣдныхъ предметовъ; въ то же время, г. Форестъ, американскій живописецъ, купилъ ихъ довольно много, а я, на свою долю, успѣлъ добыть болѣе 300 древнихъ мѣдныхъ предметовъ. Можно сказать навѣрное, что мы, втроемъ, скупили почти все, потому что жители были совершенно счастливы тѣмъ, что могли сбыть съ рукъ свои старые котлы, чайники, кофейники, чаши и проч. по довольно высокимъ цѣнамъ и вслѣдствіе совершенно неожиданной оказіи“...

„Моя книга, говоритъ еще Уйфальви, хотя и неполна, но будетъ первой вѣхой и дастъ возможность другимъ сдѣлать выводы, новые и важные какъ для искусства вообще, такъ и для восточнаго искусства въ особенности“...

Сочиненіе Уйфальви раздѣляется на пять главъ: 1) О разныхъ способахъ обработки мѣди, 2) о разныхъ сортахъ мѣди, 3) объ орнаментаціи древнихъ мѣдныхъ предметовъ, 4) о ручкахъ и носкахъ древ-

ныхъ мѣдныхъ предметовъ, 5) опытъ построенія карты мѣдныхъ предметовъ индусскихъ, персидскихъ, кашмирскихъ, яркендскихъ, туркестанскихъ и мало-тибетскихъ. Одно уже это краткое перечисленіе главъ способно сильно заинтересовать читателя, а рисунки, превосходно выгравированные на деревѣ и передающіе съ чрезвычайною тонкостью всю нѣжность или характерное изящество кашмирской и туркестанской орнаментистики, дѣлаютъ изданіе чрезвычайно интереснымъ даже и помимо текста.

Многіе и разнообразные элементы имѣли вліяніе на кашмирское искусство, а именно элементы персидскіе, персидско-арабскіе, тибетскіе, китайскіе. Человѣкъ, изучавшій стили и пріучившій глазъ свой къ ихъ различенію, легко разберетъ ихъ присутствіе въ кашмирскихъ издѣліяхъ. Уйфальви, съ настоящимъ знаніемъ дѣла, производитъ эту анатомическую работу, но потомъ выдѣляетъ еще особый, совершенно своеобразный элементъ, элементъ кашмирскій, который ничего общаго не имѣетъ со всѣми другими элементами. Эта часть книги Уйфальви — самая важная и самая интересная.

„Пристальное и продолжительное разсматриваніе мѣдныхъ предметовъ, привезенныхъ мною изъ Кашмира и Малаго Тибета, доказало мнѣ — говоритъ авторъ — существованіе кашмирскаго искусства, и затѣмъ, несомнѣнное родство этого искусства съ Персіей, Индіей и Китаемъ... Мнѣ возражали, что, можетъ быть, находимыя теперь въ Кашмирѣ издѣлія вовсе не мѣстнаго происхожденія, а привозныя изъ Персіи и другихъ мѣстъ. Но это легко опровергнуть. Кашмиръ окруженъ со всѣхъ сторонъ горами, въ такой степени уединяющими его отъ другихъ странъ, что всякій, кто желаетъ [illegible] долженъ [illegible] Кашмира [illegible] другихъ сосѣдовъ, и потому здѣсь [illegible] [illegible] [illegible]

необычайнаго величія. Въ этой, столь богато надѣленной странѣ живетъ чудная раса крійцевъ, трудолюбивыхъ и изобрѣтательныхъ, но доведенныхъ долгимъ рабствомъ до крайняго нравственнаго паденія. Я приписываю даже этому вырожденію изумительное развитіе мастерства и художественнаго вкуса у этого народца. За свирѣпымъ владычествомъ монгольскимъ послѣдовало жестокое владычество афганцевъ, а вскорѣ потомъ наступило тупое правленіе сыкховъ: вотъ Кашмиръ, слишкомъ слабый, но также и слишкомъ трусливый для того, чтобы поколебать это унизительное иго, и сталъ искать себѣ убѣжища въ искусствахъ, гдѣ проявлялъ великое мастерство. Онъ съумѣлъ наложить на свои произведенія печать оригинальности. Правда, эта оригинальность относилась только къ орнаментаціи, къ способамъ производства, но сдѣлалась богатымъ источникомъ множества великолѣпныхъ созданій. Тамъ, гдѣ стряпаютъ обѣдъ въ большихъ сосудахъ, расточительно разукрашенныхъ самыми разнообразными рисунками и прелестными персидскими надписями, гдѣ есть кофейники и чайники, покрытые чудесною чеканкою и чернью изумительной по формамъ красоты, гдѣ во всеобщемъ употребленіи трубки, блюда, котлы, вазы, ложки, самовары, даже плевальницы, и все это рѣзное и эмальированное,—тамъ народъ имѣетъ полное право считаться такимъ народомъ художественнымъ, какъ немногіе другіе“.

Не забудемъ также, что Бирдвудъ замѣчаетъ, въ своей книгѣ объ индѣйскомъ искусствѣ, что кашмирцы „больше всѣхъ вообще восточниковъ“ одарены способностью къ созданію изумительнѣйшей орнаментистики по всѣмъ частямъ художественно-бытоваго производства, въ предметахъ изъ металла, эмали, тканья и т. д.

Эти небольшія выписки изъ книги Уйфальви могутъ дать понятіе объ интересѣ его сочиненія. Мнѣ кажется, сочиненіе это должно касаться и интересовать насъ, русскихъ, еще больше, чѣмъ остальныхъ европейцевъ. По Туркестану, мы, изъ европейцевъ, самые ближайшіе сосѣди кашмирцевъ, и на насъ лежитъ обязанность изучить основательно это своеобразное искусство, имѣвшее, безъ сомнѣнія, очень большое и рѣшительное вліяніе на туркестанское искусство, которое, въ свою очередь, оказывало долгое и рѣшительное вліяніе на образованіе древняго искусства русскаго. При томъ, мнѣ кажется, нельзя не признать и обратнаго вліянія, т.-е. вліянія искусства средне-азіятскихъ тюркскихъ племенъ на искусство кашмирское, чего не имѣлъ въ виду и вовсе еще не изслѣдовалъ Уйфальви, а такое вліяніе становится несомнѣннымъ при сличеніи элементовъ арійскихъ и тюркскихъ. Великолѣпный атласъ г. Синакова, носящій заглавіе: „Искусство Средней Азіи“, доказываетъ все это съ достаточною ясностью, когда изучать его вмѣстѣ съ сочиненіемъ Уйфальви. Конечно, къ стыду нашему, послѣдне-поименованное превосходное изданіе нашего соотечественника далеко не пользуется у насъ, съ самаго времени своего появленія, тѣмъ распространеніемъ, котораго такъ сильно заслуживаетъ, и никто его у насъ не изучаетъ, но, конечно, для него однажды прійдетъ время. Стыдно будетъ, если мы узнаемъ средне-азіятское искусство не по тѣмъ матеріаламъ, которые у насъ давно подъ руками, а по матеріаламъ, свезеннымъ иностранцами изъ Средней Азіи въ Парижъ, Лондонъ или Берлинъ. А очень похоже на то. Мы до сихъ поръ все только ждемъ, что скажутъ и сдѣлаютъ другіе, которые „почище“ и понадежнѣе насъ въ дѣлѣ науки и искусства, и пропускаемъ мимо глазъ то, что дѣлаютъ немногіе смѣлые русскіе, пробующіе сказать свое собственное слово“.

(*„Худож. Нов.“ 15 дек. 1883, № 24, стр. 735—740*)

Лже-художникъ „Новаго Времени“.

Въ „Новомъ Времени“ недавно завелся лже-художникъ. Это нѣкій господинъ, принявшійся писать статьи объ искусствѣ и подписывающійся: „Художникъ“. Не знаю, что его къ этому принуждаетъ, вѣроятно надежда внушить почтеннымъ титуломъ довѣріе и уваженіе въ читателѣ, можетъ быть, еще какія-нибудь другія соображенія, — не знаю, но вѣрно то, что никакого тутъ нѣтъ въ самомъ дѣлѣ „художника“. Онъ даже имени своего не смѣетъ выставить, а то можно было бы сейчасъ увидать, есть у насъ въ самомъ дѣлѣ такой художникъ или нѣтъ. Что же касается до того, что этотъ человѣкъ высказываетъ въ печати, то каждое слово его явно доказываетъ, что онъ не имѣетъ ничего общаго съ художествомъ и не разумѣетъ въ немъ ни единой черточки.

Онъ поддерживаетъ, повторяетъ и выгораживаетъ всѣ несообразности, всѣ невѣжества, всѣ нелѣпости своего патрона г. Суворина, по поводу нынѣшней передвижной выставки—какой художникъ согласится замарать себя подобною ролью?

Увѣрять, вмѣстѣ съ Незнакомцемъ, что „букеты цвѣтовъ“ Крамскаго верхъ совершенства, а отъ себя объявлять, что „боярская свадьба“ Лебедева любопытна только отдѣлкою костюмовъ — это значитъ ровно ничего не понимать въ искусствѣ. „Букеты“ Крамскаго—вещи очень ординарныя, ничѣмъ особеннымъ не замѣчательныя (особливо для такого крупнаго художника, какъ Крамской), между тѣмъ, какъ „свадьба“ Лебедева—произведеніе замѣчательно талантливое.

Оцѣнять художественныя произведенія только по

росту и признавать истинными „картинами“ только тѣ, которыя мѣряются аршинами, а все остальное считать мелочью, „картинками“, которыхъ могло бы быть хоть тысяча — это значитъ ровно ничего не понимать въ искусствѣ. Live-художникъ еще отъ роду не слыхалъ про „маленькія картинки“ высоко-талантливыя и про то, что онѣ столько же рѣдко являются на свѣтъ, какъ высоко-талантливыя картины большихъ размѣровъ.

Не понимать, что такое значитъ „одинъ разсчетъ на эффектъ, оригинальность и привлекательность лицъ, отсутствіе характеровъ“ въ картинѣ К. Маковскаго „Боярская свадьба“, и находить, вмѣстѣ съ г. Суворинымъ, эту картину созданіемъ крупнаго таланта — это значитъ ровно ничего не разумѣть въ искусствѣ. Никакому художнику не придетъ въ голову то, что приходитъ въ голову Незнакомцу и его сподвижнику, live-художнику Г. Суворину печатать, вѣдь, напр., что свою сценку картиною К. Маковскій стѣснялся соперничествомъ Вороцагина.

Увѣрять, что Крамской, подъ вліяніемъ полной своей тенденціозности „реализма“ не рѣшался бы прежде всего ставить своего „Неизвѣстнаго“, а только затѣмъ, потому что тотъ заслонялъ Крамскому и зрителю всю силу этой „реальной“ — это не только ложь, клевета и вздоръ на Крамского, но еще и очень показательно полное невѣжество въ художественныхъ дѣлахъ. Что и когда „реализмъ“ не понималъ и не признавалъ „идеи“, что и когда не умѣлъ художникъ поставить [illegible] „реализмъ“ [illegible] [illegible] [illegible]

шился подробно записывать свои бесѣды съ Корнеліусомъ, а бесѣды эти случались по нѣскольку разъ въ недѣлю. Онъ продолжалъ аккуратно вести эти записки до самой смерти Корнеліуса, въ началѣ 1867 года, и записки эти образовали книгу, явившуюся теперь передъ нашими глазами.

Взглядъ Ригеля на Корнеліуса вполнѣ характеризуется его предисловіемъ. Здѣсь онъ говоритъ: „Когда я напечаталъ въ 1866 году свою книгу о Корнеліусѣ, я имѣлъ въ виду выступить противъ враждебныхъ и несправедливыхъ воззрѣній на Корнеліуса, и вмѣстѣ способствовать уразумѣнію твореній высокаго художника и его историческаго назначенія свыше. Съ тѣхъ поръ прошло много лѣтъ, почти всѣ отношенія измѣнились, и самъ Корнеліусъ умеръ. Теперь все, касающееся Корнеліуса, представляется гораздо проще, яснѣе и опредѣленнѣе. И хотя современное искусство все далѣе и далѣе двигается по пути, совершенно противоположному направленію Корнеліуса, однако пониманіе его историческаго значенія и художественнаго величія выросло въ такой мѣрѣ, что враждебныя мнѣнія и кривыя сужденія сами собой рушатся въ своей пустотѣ и только выставляютъ на позоръ ихъ авторовъ. Кто нынѣче, со старинною отсталостью, вздумалъ бы твердить, по поводу Корнеліуса, про художниковъ „не умѣющихъ писать“, тотъ только самого себя сдѣлалъ бы смѣшнымъ. Точно также и тѣ, едва вылупившіеся изъ яйца художники, у которыхъ завелась нынѣче мода твердить въ Италіи про Рафаеля, что онъ „не умѣлъ писать“, ничего другаго не дѣлаютъ, кромѣ того, что сами же себя выставляютъ на всеобщій смѣхъ и состраданіе. Вопреки этой глупости, Рафаель все-таки остается и вѣчно останется Рафаелемъ. Точь-въ-точь такъ же и Корнеліусъ на вѣки-вѣковъ останется великимъ, совершенно единственнымъ въ исторіи искусства художникомъ. Можно смѣло поручиться, что само время дастъ созрѣть и распространиться все шире и шире пониманію его значенія...“

Въ этихъ словахъ—вся программа и задача книги Ригеля. Намъ не приходится со всѣмъ этимъ спорить, ни противъ самаго Ригеля, ни противъ множества другихъ подобныхъ же фанатиковъ и ослѣпленныхъ людей, ихъ же въ Германіи нѣсть числа. Конечно, еслибъ какимъ-то чудомъ намъ выпалъ случай вступить съ такими людьми въ личную бесѣду и, значитъ, немедленный споръ, мы могли бы имъ сказать: „Нѣтъ, нѣтъ, друзья, вы совсѣмъ не о томъ говорите, въ чемъ дѣло состоитъ. Мы обвиняемъ Корнеліуса вовсе не за одно „неумѣнье писать“. Еслибы весь его грѣхъ только въ одномъ этомъ состоялъ, тогда еще куда бы ни шло! Но его недочетъ — для насъ совсѣмъ другой. Мы его не любимъ за то, что онъ сухъ и скученъ, неестественъ и искусственъ въ каждой чертѣ, за то, что въ немъ ни единой іоты правды и жизни нѣтъ, все ложь и фальшь, все только придуманныя идеальности, да съ натугой вызженныя античности. Онъ для насъ съ головы до головы холоденъ, невыносимо скученъ, а главное — совершенно не нуженъ. Что тутъ толковать о его неумѣньи писать!“ Но намъ, конечно, никогда не придется высказывать такихъ словъ ни Ригелю, ни всѣмъ, ему подобнымъ. Да если бы и случилось, къ чему бы это повело? Никто бы насъ не послушалъ. Большинство людей въ Германіи твердо убѣждено въ колоссальности Корнеліуса и въ великости его идеальнаго, устарѣлаго для нашего времени, направленія. Стоитъ взглянуть, какія громадныя, лучшія въ цѣломъ зданіи залы отведены подъ коллекцію созданій Корнеліуса въ новомъ National-Museum въ Берлинѣ; стоитъ только посмотрѣть, какой ему вызолоченный колоссальный бюстъ тамъ поставленъ, въ вѣнкѣ, посреди его картоновъ, цѣлыми площадями разстилающихся по стѣнамъ вокругъ; стоитъ только припомнить, какими торжествами отпраздновали по цѣлой Германіи, въ прошломъ сентябрѣ, 100-ый день рожденія этого „великаго“ художника; стоитъ только припомнить, сколько при этомъ случаѣ напечатано въ Германіи книгъ и статей. При такомъ положеніи дѣла ясно, что спорить съ массой людей, убѣжденныхъ и гордящихся Корнеліусомъ, не приходится.

Но, при всемъ нашемъ такого рода понятіи о Корнеліусѣ, какъ художникѣ, мы не можемъ не согласиться съ Ригелемъ въ томъ, что натура Корнеліуса была натура не только не дюжинная, но и въ самомъ дѣлѣ крупная, исключительная, полная ширины и свѣтлости. Кто бы могъ отгадать такое странное сочетаніе: Корнеліусъ—и свѣтлость взгляда? Кто бы могъ ожидать, что односторонній фанатикъ-Корнеліусъ широко и справедливо разсуждаетъ о множествѣ вещей? Да, вотъ какъ иногда можно ошибиться, вотъ какъ можно иногда найдти лучшее добро тамъ, гдѣ его совсѣмъ не ожидаешь!

На дѣлѣ теперь оказывается, что отъ Корнеліуса могли бы поучиться многіе, очень многіе художники въ Европѣ. Слишкомъ часто эти господа, не взирая на всѣ свои техническія способности и на множество созданій, признаваемыхъ поэтическими и высокими, проводятъ въ дѣйствительности всю жизнь свою въ равнодушіи и апатіи; всего чаще, подъ старость, имъ ни до чего нѣтъ дѣла, кромѣ ближайшихъ, полезнѣйшихъ практическихъ задачъ, и чѣмъ дальше, тѣмъ они все больше глохнутъ ко всему живому, слѣпнутъ ко всему интеллектуальному. Какъ бы ничего не дѣлать, какъ бы праздными пробыть, лишь бы только не въ ущербъ деньгамъ, — вотъ новая ихъ забота, вотъ вся гамма ихъ помысловъ, желаній и соображеній. Корнеліусъ былъ совсѣмъ другой человѣкъ. Вялой усталости и позорной душевной лѣни онъ никогда не зналъ. Онъ умеръ, въ 1867 году, 84 лѣтъ отъ роду, и до послѣдняго дня жизни только о томъ и думалъ, какъ бы насытить свою внутреннюю неугасимую жажду дѣятельности, какъ бы перевести на бумагу или полотно ту или другую наполнявшую его идею, тревожившую его и не дававшую ему спать. И вмѣстѣ, тутъ же, этотъ человѣкъ, до самаго послѣдняго дня своихъ 84 лѣтъ, живо интересовался всѣмъ, относящимся до художества и художниковъ стараго и новаго времени. И это касалось не одной живописи, но и всѣхъ остальныхъ искусствъ, а также и литературы. Онъ зналъ, читалъ, видѣлъ все новое; на все у него хватало времени, и никогда никто не

[illegible] „нѣмецкое" [illegible] „нѣмецкое" и „[illegible]". [illegible] [illegible] [illegible]

77). Про себя же Корнеліусъ говорилъ еще въ 1813 году, т.-е. когда ему было всего еще 40 лѣтъ, и когда онъ далеко еще не сдѣлалъ всего того, чѣмъ впослѣдствіи славился: „Провидѣніе предназначило мнѣ великій кругъ дѣйствія“ (стр. 185). Пятьдесятъ лѣтъ спустя, въ 1865 году, онъ высказывалъ Ригелю: „Да, нѣмцы любятъ и цѣнятъ меня, какъ крупный характеръ и какъ многое другое еще, но настоящую сущность моего искусства поняли до сихъ поръ лишь немногіе. Въ этомъ я всегда опережалъ свое время. Такъ оно теперь, но такъ оно было уже и въ моей юности, когда только-что появился мой Фаустъ“ (стр. 123). Поэтому, имѣя о себѣ самомъ и о своемъ художествѣ такое высокое понятіе, онъ держалъ себя всегда необыкновенно независимо и самостоятельно, и ни передъ кѣмъ и не передъ чѣмъ не клонилъ головы. Онъ много разъ повторялъ Ригелю, что его еще съ юношескихъ лѣтъ всегда вдохновляло изрѣченіе Шиллера: „Männerstolz vor Königsthronen“ (мужественная гордость передъ королевскими престолами) (стр. 125). Поэтому-то онъ очень враждебно смотрѣлъ на всѣхъ тѣхъ художниковъ, которые жертвовали своимъ личнымъ достоинствомъ въ пользу внѣшнихъ выгодъ, корыстолюбія и всяческихъ жизненныхъ благъ. Разговорившись однажды про знаменитаго скульптора Рауха (творца извѣстнаго коннаго монумента Фридриху Великому въ Берлинѣ), Корнеліусъ сказалъ, что „его нельзя считать художникомъ въ высшемъ и настоящемъ значеніи слова“, а потомъ прибавилъ: „Онъ былъ слишкомъ придворный человѣкъ. Впрочемъ, въ Берлинѣ вообще слишкомъ много придворныхъ людей“, и сталъ потомъ перечислять одного за другимъ разныхъ своихъ товарищей по искусству, иной разъ даже старавшихся подставлять ему ножку, кто въ Мюнхенѣ, кто въ Берлинѣ. Всего больше отличался по этой части директоръ берлинскихъ музеевъ, очень извѣстный и сильный, въ 50-хъ годахъ, Ольферсъ (ст. 124—126).

Гордая самостоятельность и стоическая независимость Корнеліуса простирались такъ далеко, что онъ иногда дѣйствовалъ прямо вопреки своимъ матеріальнымъ выгодамъ, хотя вовсе не былъ человѣкомъ достаточнымъ и обезпеченнымъ. Однажды онъ разсказывалъ Ригелю, какъ ему противны такіе люди, которые, будучи посредственными или плохими художниками, никогда не задумаются и не постыдятся ставить свои собственныя произведенія рядомъ съ произведеніями величайшихъ мастеровъ: „Просто невѣроятно, говорилъ онъ, какъ этакій какой-нибудь Цуккеро (художникъ почти бездарный), съ товарищами, безъ всякаго зазрѣнія совѣсти пролѣзъ со своимъ плохимъ малеваньемъ въ Ватиканъ, прямо до тѣхъ комнатъ, гдѣ находятся фрески Рафаеля. Такъ-то люди разчваниваются“. Но когда, нѣсколько лѣтъ тому назадъ, былъ опубликованъ догматъ „Непорочнаго зачатія“ (1854) и папа хотѣлъ, чтобы этотъ догматъ былъ прославленъ картиною, написанною въ Ватиканѣ, и прибавилъ: „Вотъ это было бы какъ разъ для васъ“, Корнеліусъ отвѣчалъ ему: „У кого же хватило бы духу писать картины рядомъ съ Рафаелемъ!“ Папа удивился и замолчалъ, но спустя нѣсколько времени прислалъ къ Корнеліусу кардинала съ предложеніемъ изобразить „Непорочное зачатіе Дѣвы Маріи“ въ картинѣ масляными красками. Но Корнеліусъ снова отказался, и именно потому, какъ онъ разсказывалъ Ригелю, что сюжетъ не по немъ, да и не нравится ему (стр. 23).

Однажды какая-то высокопоставленная личность саксонскаго двора адресовалась къ Корнеліусу по дѣлу, съ письмомъ, гдѣ назвала его только „Wohlgeboren“; Корнеліусъ отвѣчалъ этому господину тотчасъ же письмомъ, гдѣ тоже назвалъ его „Wohlgeboren“. „Вы знаете, говорилъ онъ Ригелю, плевать мнѣ на такія вещи; но отъ людей этого сорта я требую всѣхъ своихъ титуловъ, даже до послѣдняго. Этотъ народъ думаетъ, что имъ можно обращаться съ художниками, какъ съ сапожниками“ (стр. 141).

Въ художественномъ отношеніи Корнеліусъ ставилъ себя очень высоко. Однажды, въ одной нѣмецкой газетѣ, восхвалили Каульбаха и старались доказать, что онъ много выше своего учителя и первоначальнаго руководителя, Корнеліуса. „Это напоминаетъ мнѣ исторію Гёте съ Тикомъ, сказалъ тогда Корнеліусъ. Романтики вообразили себѣ однажды, что перетащутъ въ свой лагерь старика Гёте, когда станутъ его гладить и ласкать. Гёте молчалъ. Они принялись поднимать Тика на щитахъ и ставить его выше Гёте. Тогда Гёте сказалъ: „Я очень хорошо знаю, что не могу мѣриться съ Шекспиромъ, но тоже и Тикъ не долженъ пробовать становиться рядомъ со мною“. Такъ точно и я скажу: „я не могу идти въ состязаніе съ Рафаелемъ и Микелемъ-Анджело, но тоже и Каульбахъ не долженъ равняться со мною“ (стр. 351).

Корнеліусъ никогда не падалъ духомъ отъ оппозиціи и нападковъ враждебныхъ ему критики и публики. „Когда меня хвалятъ и превозносятъ, говорилъ онъ, я становлюсь остороженъ и смиренъ; но нападки и сопротивленіе заставляютъ меня напрягать всѣ силы, и безъ такой борьбы я никогда бы не сдѣлался въ моемъ искусствѣ тѣмъ, чѣмъ я теперь сталъ“, и тутъ же Корнеліусъ разсказалъ своему обожателю, Ригелю, легенду про Геркулеса, который, вступая на Олимпъ, прежде всего поцѣловалъ руку Юнонѣ, а когда дружественно расположенные къ нему боги удивились этому, то онъ имъ сказалъ, что не будь вражды прочихъ боговъ и не будь работъ, предпринятыхъ имъ вслѣдствіе этого, онъ никогда такъ и не сдѣлался бы богомъ (стр. 123).

Обожая превыше всего античность и Рафаэля съ Микелемъ-Анджело, Корнеліусъ, само собою разумѣется, могъ смотрѣть лишь свысока на новое искусство, могъ относиться къ новымъ художникамъ лишь съ презрѣніемъ и, въ лучшемъ случаѣ, развѣ что со снисходительностью. „На нашемъ современномъ обществѣ лежитъ свинцовыми пудами проза, а когда она есть на лицо, то ничего уже не подѣлаешь: нынѣшняя жизнь—совершенно пропадшее дѣло для искусства!“, говорилъ Корнеліусъ, и при этомъ ссылался на извѣстную группу Шиллера и Гёте, въ Веймарѣ, скульптора Ритчеля, которая казалась ему совершенно немонументальной, потому-что оба поэта въ костюмахъ

XVIII вѣка и отчего „прозаичны“: Гете сдѣлался [illegible] тайнымъ совѣтникомъ, а Шиллеръ смотрѣлъ профессоромъ или шульмейстеромъ (стр. 115). Въ другой разъ Корреджіо говоритъ Рейнольдсъ: „Никогда еще искусство не обладало такими предметами, какъ теперь; никогда еще не бывало въ свѣтѣ столькихъ художниковъ, какъ въ нѣкоторыхъ вѣкахъ древности“. Гораздо лучше былъ онъ, если бы онъ могъ видѣть художниковъ, умѣющихъ честному какому-нибудь ремеслу, или хотя бы слушать“ (стр. 9). Направленіе всего строенія... и въ томъ числѣ и вкусъ [illegible] искусства. Какъ Корреджіо въ такой степени [illegible] и [illegible], что, говоритъ онъ, „[illegible] и [illegible] искусствъ, въ Германіи [illegible] себѣ такой вѣкъ умѣлъ Карстенсъ. [illegible] и другихъ [illegible] начала XV вѣка... [illegible] въ Римѣ. [illegible] въ [illegible] или [illegible] и [illegible] въ Берлинѣ“ (стр. 12).

[illegible] „[illegible]“ [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] Ученик [illegible] Уткина [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] что когда писать [illegible] Уткина [illegible] [illegible] [illegible]

ческіе, положительные врачи, какъ Буальскій или Лейтонъ; пусть одни фельдмаршалы, какъ Паскевичъ, пусть другіе проныры-администраторы, какъ Оленинъ, пусть третьи риторическія актрисы стариннаго покроя, какъ Семенова, пусть четвертые истинные министры Николаевскаго времени, какъ Уваровъ, пусть пятые фанатики-старовѣры, какъ Шишковъ; пускай они будутъ люди самаго разнообразнаго склада, характера, дарованій — у Уткина они стушевываются въ одинъ и тотъ же очеркъ чего-то добраго, слабаго и безцвѣтнаго. Характеровъ онъ никогда ни въ комъ не различалъ, и холодный, жестокій, но геніальный Суворовъ являлся на портретѣ Уткина такимъ же милымъ, невиннымъ добрякомъ, какъ и идіотъ-мистикъ Юнгъ-Штиллингъ, „поклонникъ природы“. Вмѣсто глубокой передачи натуръ, характеровъ, типовъ — истинное назначеніе художника — Уткинъ заботился только о технической мягкости и красивости лица, объ изяществѣ тона, о „выработкѣ“.

А какую богатую и разнообразную гамму людей и типовъ, даже *лично знакомыхъ Уткину*, представляло Александровское и Николаевское время!

Кромѣ портретовъ, почти ничего другаго Уткинъ и не трогалъ. Гербы, заглавные листы къ книгамъ, академическія фигуры для физіологическихъ атласовъ и тому подобныя работы, конечно, не могутъ быть принимаемы въ разсчетъ, а три религіозныя картины, единственныя его гравюры въ „историческомъ родѣ“, не представляютъ ничего значительнаго.

Отъ этого-то всего вмѣстѣ, Уткинъ такъ мало извѣстенъ, такъ мало распространенъ у насъ, такую далеко не первостепенную роль играетъ въ оцѣнкѣ иностранцевъ. Конечно, Уткинъ былъ талантливый человѣкъ, — находятъ и у насъ, и заграницей, всѣ люди, въ самомъ дѣлѣ размышляющіе объ искусствѣ: многія изъ его гравюръ изящны и замѣчательны по техникѣ, но главнаго въ нихъ нѣтъ — характера и самостоятельности. Отъ этого-то, не взирая на всѣ его попеченія о своихъ ученикахъ, о которыхъ онъ постоянно заботился съ безконечною добротою и усердіемъ, онъ все-таки русской граверной школы не создалъ, ни собственными руками, ни руками своихъ учениковъ, и всѣ эти ихъ листы, стоившіе такого страшнаго труда, терпѣнія, знанія, очень часто мастерства и умѣнья—все-таки являются чѣмъ-то иностраннымъ, копированнымъ, заимствованнымъ. Вольноже было имъ всѣмъ, этимъ нашимъ граверамъ, съ добрымъ, кроткимъ Уткинымъ во главѣ, такъ слѣпо вѣрить во все „иностранное“, такъ покорно только того и искать, какъ бы приблизиться къ этому „иностранному“, и такъ мало имѣть потребности въ чемъ-нибудь „своемъ“, „новомъ“!

Но слѣдуетъ ли изъ всего этого, чтобъ Уткинъ былъ художникъ совершенно уже малозначительный? Нѣтъ, никогда. Онъ не былъ одаренъ высшими художественными дарами: творчествомъ и самостоятельностью, онъ совершенно ничего не значитъ съ точки зрѣнія національности, самобытнаго почина, онъ не только не былъ основателемъ новой русской граверной школы, но и въ ту, которая уже существовала, не внесъ никакого новаго оригинальнаго элемента; наконецъ, онъ лишенъ былъ дара схватывать, и типично, психологично воспроизводить характеры изображаемыхъ имъ людей. Но за то Уткинъ владѣлъ многими второстепенными качествами отличнаго художника: онъ обладалъ чувствомъ красоты, граціи, элегантности, тонкости, живописности, и въ этомъ онъ явился достойнымъ ученикомъ и соперникомъ разныхъ хорошихъ иностранныхъ художниковъ XVIII и XIX вѣка. Мало того: по моему убѣжденію, Уткинъ въ этомъ превзошелъ всѣхъ остальныхъ своихъ товарищей, русскихъ художниковъ Александровскаго времени. Онъ несравненно выше, талантливѣе, художественнѣе и живописнѣе не только нашихъ граверовъ, но всевозможныхъ нашихъ живописцевъ и скульпторовъ первой четверти настоящаго столѣтія. Онъ оставилъ далеко позади себя всѣхъ Скотниковыхъ, Ухтомскихъ, Галактіоновыхъ, Ческихъ, Егоровыхъ, Шебуевыхъ, Варнековъ, Мартосовъ, Демутовъ-Мулиновскихъ и т. д. Уткинъ какъ будто вовсе не принадлежитъ нашему столѣтію, онъ является какимъ-то обломкомъ, эхомъ XVIII столѣтія, и примыкаетъ къ лучшимъ нашимъ художникамъ Екатерининскаго времени: Левицкимъ, Боровиковскимъ, Чемесовымъ. Они, столько же какъ и Уткинъ, лишены были самобытности, творчества и національности—такое уже тогда время было: на національность спроса еще вовсе не было, никому еще она не была нужна,—но они были тонкіе и красивые колористы, они были люди съ изящнымъ вкусомъ, они были люди, способные доставлять истинное эстетическое наслажденіе многими подробностями своихъ картинныхъ, блестящихъ, красивыхъ портретовъ. Уткинъ всего болѣе похожъ на нихъ. Трудно вполнѣ вѣрить всѣмъ этимъ портретамъ, потому что всѣ они пріукрашены, выглажены и вычищены, по галантерейнымъ правиламъ галантерейнаго XVIII вѣка. Всѣ они улыбаются, всѣ они милы, счастливы, добры, мирны и спокойны, — хотя иной разъ, ухъ! какъ не спокойны и не счастливы бывали тѣ, кому доставалось попадаться подъ лапу и молотъ этихъ господъ въ изящныхъ мундирахъ и бархатныхъ кафтанахъ, съ шитыми звѣздами и пудрой, — но все-таки изображенія ихъ выходили прекрасны и художественны изъ подъ кисти Левицкаго и Боровиковскаго, изъ подъ рѣзца Чемесова и Уткина. Въ нихъ чувствуется, если не настоящая Россія, то хоть настоящая Европа конца XVIII и начала XIX вѣка.

Издавъ, однажды, прекрасную біографію и прекрасные оттиски всѣхъ лучшихъ произведеній Чемесова—этого русскаго француза прошлаго вѣка, г. Ровинскій не могъ не издать впослѣдствіи біографіи и собранія оттисковъ съ важнѣйшихъ произведеній Уткина. Онъ это нынѣче сдѣлалъ, и при томъ вполнѣ превосходно, и наша благодарность ему должна быть очень глубока.

(*„Худож. Новости“, 1 авг. 1884 г., № 15, стр. 391—405*).

ственныхъ стремленій; однако же баринъ этотъ вскорѣ умеръ, и послѣ него Таткелевъ долго велъ очень перемѣнчивую жизнь: 15 лѣтъ служилъ солдатомъ, и послѣ выхода въ отставку написалъ нѣсколько картинъ для вдовы бывшаго своего помѣщика. Въ 1854 году онъ участвовалъ въ Крымской кампаніи, послѣ того съ трудомъ кое-какъ перебивался до тѣхъ поръ, пока его книжка съ эскизами попалась на глаза одному путешественнику, который уговорилъ его написать нѣсколько картинъ для московской выставки 1873 года. Онѣ представляли сцены изъ Крымской войны и произвели большое впечатлѣніе своею могучею живописью, своею поразительною правдивостью и своимъ блестящимъ колоритомъ, напоминающимъ Ораса Верне. Онѣ были куплены за 60.000 рублей для галлереи Зимняго Дворца въ Петербургѣ". Насъ не столько удивляетъ весь этотъ смѣшной подборъ небывальщины, украшенный именемъ и фаміліей, вовсе даже по звукамъ непохожими на что-нибудь русское, сколько то, что Мюллеръ въ состояніи былъ повторить за своимъ мистификаторомъ похвалу „блестящему колориту" Ораса Верне, тогда какъ человѣку, занимающемуся искусствомъ и пишущему о немъ цѣлыя книги, нельзя не знать, что этотъ французскій живописецъ всегда отличался колоритомъ ничуть не блестящимъ, а напротивъ, то сѣрымъ и мутнымъ, то вовсе не по художественному пестрымъ.

Однако же, оставляя въ сторонѣ странную исторію съ „Таткелевымъ", надо сказать, что біографіи нашихъ художниковъ составлены у Мюллера хотя кратко, но довольно вѣрно и хорошо. Впрочемъ есть и кое-какія ошибки: такъ, наприм., про Верещагина (В. В.) сказано, что онъ родился въ нижегородской (вмѣсто новгородской) губерніи, и это тѣмъ страннѣе, что въ „Словарѣ" 1882 г. была правильно названа новгородская губернія; что въ 1870 году онъ „примкнулъ, въ Мюнхенѣ, къ Горшельту, тогда какъ онъ никогда ни къ кому не „примыкалъ" и всегда оставался самостоятеленъ, а съ Горшельтомъ былъ только знакомъ и послѣ его смерти нанялъ себѣ его мастерскую, и т. д.

Въ иныхъ случаяхъ встрѣчаются даже критическія оцѣнки, тоже очень краткія, но вѣрныя. Такъ, наприм., про Айвазовскаго сказано, что онъ въ своихъ картинахъ съ изумительнымъ мастерствомъ и необыкновенно элегантною кистью пишетъ волны (къ чему, впрочемъ, г. Мюллеръ забылъ прибавить то, что у него было сказано въ „Словарѣ" 1882 года, а именно, что, принявшись, въ среднихъ своихъ годахъ, слишкомъ много и скоро работать, Айвазовскій сталъ иной разъ писать свои картины чисто на манеръ декорацій, сталъ иногда впадать въ умышленную странность и неестественныя краски). Точно также про Верещагина вѣрно сказано въ новой книгѣ Мюллера, что онъ „самый рѣшительный реалистъ, обладающій мастерской техникой", что въ своихъ картинахъ онъ задался тенденціей заклеймить войну, какъ самый отвратительный „выродокъ цивилизаціи, и потому часто рисуетъ страшныя сцены, гдѣ онъ всякія эстетическія соображенія приноситъ въ жертву правдѣ". Про Монферрана тоже вѣрно сказано, что его Исакіевскій соборъ „доказываетъ солидную технику, но имѣетъ въ себѣ что-то тяжеловѣсное и задавленное, и изъ этой массы поднимается куполъ, совершенно неприготовленно и немотивированно". Послѣ этого всякій подумаетъ: „стоило же подобнаго архитектора ставить въ число 8-ми самыхъ избранныхъ"?

Но кромѣ этихъ немногихъ біографій русскихъ художниковъ, въ книгѣ Мюллера есть еще четыре статьи, касающіяся нашего отечества и нашего искусства. Главнѣйшая между ними есть статья подъ заглавіемъ „Русское искусство". Такъ какъ она невелика, я приведу ее здѣсь цѣликомъ. „Царствующая въ Россіи архитектура имѣетъ своею точкою отправленія Византію, откуда христіанство уже въ X-мъ вѣкѣ пришло въ Россію. Поэтому она есть произведеніе Востока, но такое, которое, будучи очень далеко отъ красоты и ясности византійской архитектуры, выказываетъ ея великолѣпіе и торжественность въ какомъ-то странно-фантастическомъ вырожденномъ видѣ. Коренной планъ церквей уцѣлѣлъ отъ Византіи — это греческій крестъ, у котораго внутреннія пространства накрыты коробовыми сводами и куполами, и повсюду украшены мозаиками и всякими благородными металлами, но, несмотря ни на что, внутренность этихъ церквей производитъ мрачное, тяжелое впечатлѣніе, а внѣшность обременена не только безчисленнымъ множествомъ башенъ и куполовъ, самыхъ пестрымъ, причудливыхъ формъ, великолѣпно раззолоченныхъ, но еще вдобавокъ къ тому и всяческими варварскими одичалыми орнаментами. Къ эпохѣ, предшествовавшей самому роскошному развитію этого спеціально-русскаго стиля, относятся нѣкоторыя церкви, имѣющія болѣе здравомыслящій характеръ позднѣйшаго византійскаго искусства, напр., Дмитріевскій соборъ въ Владимірѣ-на-Клязьмѣ, между тѣмъ какъ другія отличаются пышнымъ вырожденнымъ стилемъ, наприм., московскій Успенскій пятиглавый соборъ, который выказываетъ во внутренности своей весь сумбуръ (Wirrwarr) русскаго стиля, московскій Благовѣщенскій соборъ, и всего болѣе—чудовищная (monströse) церковь Василія Блаженнаго. Лишь въ нашемъ столѣтіи начали въ Россіи снова вводить господствующую во всей остальной Европѣ архитектуру на античный манеръ и въ стилѣ Возрожденія.

„Что касается скульптуры и дѣйствительно художественной теперь у русскихъ живописи, то о нихъ рѣчь можетъ идти лишь въ настоящее время. Теперь по части скульптуры хоть нѣсколько выдвинулись: баронъ Клодтъ, Рунебергъ, Антокольскій, Бродзкій, Годебскій, Либерихъ, Микѣшинъ и Валь; по части живописи: Бронниковъ, Бруни, Лессеръ и Семирадскій—въ историческомъ родѣ; Перовъ, Сверчковъ и Трутовскій—въ жанрѣ; Таткелевъ (опять этотъ секретный, новоявленный миѳъ, „Таткелевъ"!) и Верещагинъ: послѣдній очень значителенъ какъ батальный живописецъ; Шишкинъ въ ландшафтѣ; Айвазовскій и Боголюбовъ въ живописи морскихъ сценъ. Значителенъ какъ граверъ офортомъ Мосоловъ".

Нѣкоторые изъ этихъ дикихъ, отрывочныхъ и невѣрныхъ фактовъ и опредѣленій повторены, а иной разъ даже и усилены въ остальныхъ трехъ большихъ

„провинціи“, положимъ, провинціи громадной, обнимающей цѣлую страну, съ великимъ прошедшимъ и, можетъ быть, съ великимъ будущимъ, но все-таки, по отношенію къ Англіи—только „провинціи“! Развѣ въ Парижѣ выходитъ „Журналъ алжирскаго искусства“, въ Вѣнѣ—„Журналъ чешскаго искусства“, въ Петербургѣ „Журналъ польскаго“, „кавказскаго“ или „финляндскаго искусства“? Да развѣ когда-нибудь они и будутъ существовать? Конечно, никогда. И не до того, и некогда, а главное—не надо! „Зачѣмъ“?—вотъ главный вопросъ, когда журналовъ даже и собственно художественно-промышленнаго искусства нѣтъ у нихъ, не было, и пожалуй, долго не будетъ.

Въ Англіи—совсѣмъ другая статья. Тамъ кенсингтонскій музей служитъ не однѣмъ цѣлямъ праздная художественнаго любованья, не одному чванству хозяевъ, не одной гордости, что „мы—дескать—своими деньгами можемъ, если захотимъ, весь свѣтъ купить, и такіе музеи завести, какіе другимъ и во снѣ не снились“. Нѣтъ, такіе дрянные мотивы хоть и есть тамъ у иныхъ въ головѣ, но у немногихъ. Кенсингтонскій музей затѣянъ съ цѣлью истинно-народною, истинно-государственною, и служитъ ей, вотъ уже двадцать лѣтъ, сильно и бодро, широко и энергично. У кенсингтонскаго музея нѣтъ своего особаго журнала, но есть множество изданій, слѣдующихъ одно за другимъ, съ превосходными гравюрами и рисунками (эти послѣдніе иногда въ краскахъ, роскошные, съ превосходнымъ текстомъ, простымъ и популярнымъ, но полнымъ глубокаго знанія, и польза отъ этихъ изданій въ немного лѣтъ была уже громадна.

Нѣчто подобное Англія хочетъ теперь сдѣлать также для Индіи и ея художественной промышленности. Но посмотрите, какъ она къ этому приступаетъ: она призываетъ на помощь не только свои собственныя научныя и художественныя силы, не только подобныя-же силы, народившіяся за послѣднее время среди образованной части мѣстнаго туземнаго населенія; нѣтъ, этого ей мало: Англія призываетъ себѣ на помощь научныя и художественныя силы всѣхъ странъ Европы, Азіи, Америки. Въ „Предисловіи“ Индѣйскаго художественнаго журнала, подъ которымъ стоитъ подпись г. Бёка (E. C. Buck), секретаря остъ-индскаго правительства, сказано: „Главная практическая цѣль этого журнала состоитъ въ томъ, чтобы, при помощи и содѣйствіи тѣхъ, кто желаетъ успѣха восточному искусству, установить во всѣхъ странахъ міра, гдѣ принимаютъ участіе въ художественныхъ произведеніяхъ Индіи, болѣе удовлетворительное познаніе разнообразныхъ его типовъ, существующихъ въ настоящее время,—съ тѣмъ, чтобъ возвысить спросъ на нихъ и облегчить доставку ихъ посредствомъ торговцевъ восточными товарами, которымъ, безъ сомнѣнія, свѣдѣнія журнала будутъ полезны. Но слѣдуетъ надѣяться на другіе еще результаты, болѣе возвышеннаго свойства. И въ Англіи, и въ другихъ странахъ есть люди, которые такъ страстно любятъ восточное искусство и такъ близко его знаютъ, что въ этомъ не могутъ ихъ превзойти, а иногда и сравняться съ ними, любители и знатоки самой Индіи. Вотъ къ этимъ-то экспертамъ и обращается нынѣ призывъ помочь остъ-индскому правительству, посредствомъ настоящаго журнала, дать прогрессу направленіе по истинной колеѣ, предотвратить упадокъ индѣйскаго искусства указаніями, когда и чѣмъ остановить пониженіе уровня...“ Какой изумительный примѣръ другимъ странамъ Европы, гдѣ такъ часто „все сами знаютъ“, и гдѣ такая несокрушимая вѣра въ опытные комитеты и всевѣдущихъ (ничѣмъ отъ роду, впрочемъ, не занимавшихся) канцелярскихъ чиновниковъ! Какая ширина взгляда, какая смѣлость намѣренія!

Любопытно замѣтить, что, по основной программѣ журнала назначено доставлять его безденежно „ректорамъ и попечителямъ музеевъ внѣ Англіи, съ просьбою сообщать какъ ихъ собственныя мнѣнія и предположенія, такъ и мнѣнія и предположенія могбы то ни было изъ ихъ свѣдущихъ соотечественниковъ“. Рѣшено также посылать фотографіи съ предметовъ остъ-индскихъ музеевъ „каждому европейскому музею, который пожелаетъ содѣйствовать настоящему предпріятію; такія-же фотографіи будутъ разсылаться ограниченному числу главнѣйшихъ восточныхъ обществъ каждой страны“.

Первый выпускъ „Индѣйскаго художественнаго журнала, вышедшій въ свѣтъ, въ Индіи и Лондонѣ въ январѣ 1884 года, состоитъ всего только изъ одной статьи: „Латунныя и мѣдныя произведенія Пунджаба и Кашмира“; но эта статья написана однимъ изъ лучшихъ англійскихъ знатоковъ, Киплингомъ, попечителемъ Лагорскаго музея и директоромъ художественной школы въ Лагорѣ. Рисунковъ приложено къ статьѣ—11 (на нихъ изображено болѣе 40 предметовъ), и всѣ они, подъ надзоромъ того-же Киплинга, превосходно рисованы туземными художниками (Шеръ-Могамедомъ, Рамъ-Сингомъ, Калуръ-Сингомъ, Ала-уд-Диномъ, Эмиръ-Батешомъ Могамедъ-Диномъ).

Статья Киплинга начинается заявленіемъ, что мѣдныя производства всегда составляли одну изъ важнѣйшихъ отраслей индѣйской промышленности. Латунные сосуды предписаны индусу уставами его религіи для употребленія, и въ продолженіи долгихъ вѣковъ служили ему для домашнихъ и религіозныхъ цѣлей. Древній обычай дарить невѣсту, въ день брака, кухонною латунною утварью, соблюдается и донынѣ, и хотя въ зажиточныхъ домахъ нынѣ при этомъ случаѣ дарятъ серебряныя или бисерныя игрушечныя модели, вмѣсто настоящихъ горшковъ и кастрюлей, все-таки каждая хозяйка прежде всего заботится о богатомъ взводѣ ярко сіяющей утвари. Гончарные сосуды мало употребляются даже у „порядочныхъ“ магометанъ, потому-что индѣйскія понятія о „чистотѣ“ и „нечистотѣ“ гораздо болѣе повліяли на нихъ, чѣмъ они согласны въ томъ признаться. Несомнѣнно то, что, во время монгольскаго владычества, китайскій и персидскій фарфоръ много ввозился въ Индію сухимъ путемъ; изъ Китая этотъ ввозъ продолжается даже и до сихъ поръ; у простаго народа въ великомъ употребленіи всегда были и есть простые, дѣланные въ самой Индіи, изъ

„Настоящій выпускъ посвященъ описанію нѣкоторыхъ художественно промышленныхъ производствъ туземцевъ, въ особенности въ Раджпутанѣ и центральной Индіи, рисунки же изображаютъ, по большей части, предметы, находившіеся на джейпурской выставкѣ 1883 года". На счетъ самой выставки прибавлено далѣе, что все наиболѣе замѣчательное, рѣдкое и драгоцѣнное на этой выставкѣ (оружіе, рукописи, ковры и проч.) было доставлено туда самимъ магараджей джейпурскимъ и другими индѣйскими владыками, помогавшими ему. Этотъ магараджа уплатилъ всѣ расходы по выставкѣ, и вписъ на нее былъ даровой, такъ что „Times" сказалъ, что „все это имѣетъ произвело самое благопріятное впечатлѣніе на народъ, посѣтило туземныхъ принцевъ и владыкъ и впредь выставлять драгоцѣнные и достопримѣчательные предметы, имъ принадлежащіе, а рабочихъ и мастеровыхъ побѣдило обращать вниманіе на разные усовершенствованные методы производства и лучшія формы созданія".

Во второмъ выпускѣ помѣщены, подъ однимъ общимъ заглавіемъ, слѣдующія статьи: 1) Эмаль, 2) Серебряное дѣло, 3) Скульптура на камнѣ, 4) Инкрустація изъ слоновой кости, 5) Гранаты.

Самая важная и интересная статья первая. Она обстоятельство трактуетъ вопросъ объ индѣйской эмали на золотѣ на серебрѣ и на мѣди, по провинціямъ, и съ особенною подробностью останавливается на великолѣпномъ, покрытомъ эмалями, жезлѣ или клюкѣ джейпурскаго магараджи Манъ Сингъ, конца XVI столѣтія. Этотъ жезлъ, по словамъ автора, есть древнѣйшій изъ числа всѣхъ до сихъ поръ уцѣлѣвшихъ образцовъ индѣйской эмали. Рисунки, краски, узоры на этомъ жезлѣ, состоящемъ изъ 33 цилиндровъ или [illegible] слѣдующихъ одинъ за другимъ, все это по [illegible] Изъ этихъ кольцевъ или цилиндровъ [illegible] изображены [illegible] слоны, [illegible] кони, [illegible] львы, [illegible] цвѣты, [illegible] и [illegible] [illegible] [illegible]

и, повидимому, пройдетъ еще нѣсколько лѣтъ раньше, чѣмъ они будутъ доведены до конца. Безъ всякаго сомнѣнія, они должны быть признаны лучшими изданіями по части костюма, какія только до сихъ поръ появились въ Европѣ. Матеріалы, которыми пользовались ихъ авторы, громадны, такъ какъ въ теченіе прошлаго и настоящаго столѣтія очень много сдѣлано по этой части для отдѣльныхъ странъ и народовъ, для разныхъ эпохъ, отраслей и видовъ костюма. На оба новыя изданія не жалѣли издержекъ, для воспроизведенія въ роскошномъ видѣ (это особенно относится къ изданію Расинѣ) всѣхъ формъ, красокъ и подробностей костюма всѣхъ пяти частей свѣта, начиная съ отдаленнѣйшихъ эпохъ до настоящаго времени. Къ этому надо прибавить, что, по принятому нынѣче вездѣ правилу, эти сочиненія не ограничиваются спеціально однимъ „платьемъ“ и даже вообще тѣмъ, что человѣкъ на себѣ носитъ (обувь, украшеніе, оружіе и т. п.), но приняли въ свои рамки вообще всѣ разнообразнѣйшіе предметы жизненной обстановки, какъ-то: мебель, разныя орудія обихода, утварь, посуду, повозки, лодки и суда и т. д. Все это вмѣстѣ выбрано для обоихъ изданій съ большимъ знаніемъ, и выполнено въ ихъ атласахъ съ великимъ совершенствомъ и художественностью.

Но мы, въ настоящую минуту, не имѣемъ въ виду разсматривать эти сочиненія о костюмѣ во всей ихъ полнотѣ, а только хотимъ указать на одинъ ихъ отдѣлъ, именно тотъ, который посвященъ „русскому костюму“. И здѣсь мы должны отнестись къ изданіямъ Расинѣ и Готтенрота съ почтеніемъ и благодарностью.

Уже давно есть большой спросъ на исторію русскаго костюма, съ удовлетворительнымъ атласомъ рисунковъ; но, не взирая на такую потребность, никто у насъ не находитъ нужнымъ или не рѣшается взять на себя ея удовлетвореніе. Уже 50 лѣтъ назадъ, президентъ Академіи художествъ, Оленинъ, писалъ въ своемъ „Краткомъ историческомъ свѣдѣніи о состояніи Импер. Академіи художествъ съ 1764 по 1829 годъ“ (изд. въ Петербургѣ въ 1829 году): „Въ нынѣшнемъ просвѣщенномъ вѣкѣ, истинные художники не только должны отличаться искусною и правильною отдѣлкою своихъ произведеній, но обязаны еще въ нихъ показывать основательныя свои познанія въ исторіи и въ обычаяхъ народовъ“. Для этого Оленинъ предлагаетъ составить планъ полнаго собранія костюмовъ, съ изображеніемъ разныхъ родовъ оружія, одѣянія, скарба, строеній и главныхъ обычаевъ и обрядовъ знаменитыхъ въ свѣтѣ народовъ. Президентъ „занимается нынѣ проектомъ къ удобному составленію сего весьма нужнаго сочиненія, для лучшаго образованія питомцевъ Импер. Академіи художествъ, и *для пользы, можетъ быть, самихъ иностранныхъ художниковъ*.. Въ вѣрныхъ свѣдѣніяхъ о сихъ предметахъ (въ томъ числѣ и собственно русскихъ) художники до сихъ поръ крайне нуждаются“... Это превосходное намѣреніе осталось не выполненнымъ, и не только „иностранные художники“ не получили никакой „пользы“, но и русскіе продолжали до сихъ поръ и продолжаютъ „нуждаться“ попрежнему. Средства къ осуществленію благаго предположенія были уже и тогда на лицо, а съ тѣхъ поръ они удесятерились. Матеріаловъ, разбросанныхъ по частямъ по разнымъ изданіямъ, давно уже накопилось у насъ достаточно. Для древнихъ періодовъ нашей исторіи есть изданія: Оленина [1]), Прохорова [2]), Саввантова [3]), Погодина [4]) „Древности Россійскаго государства“, и, сверхъ того, рисунки въ сочиненіяхъ иностранныхъ путешественниковъ XVI, XVII и XVIII вѣковъ (Герберштейна, Мейерберга, Олеарія, де-Бри, до-Брюйна и т. д.); для новаго времени, сочиненія: Паули [5]), кн. Гагарина [6]), статьи въ изданіяхъ этнографическаго отдѣла Московскаго антропологическаго общества, и сочиненія множества русскихъ и иностранныхъ путешественниковъ по разнымъ краямъ Россіи. Но все это были разрозненныя части, не составлявшія одного общаго цѣлаго.

Иностранцы первые стали пробовать то, что должны были бы дѣлать мы. Они первые позаботились о возможно полномъ отдѣлѣ „русскомъ“ въ ихъ сочиненіяхъ о костюмѣ. Можно найдти немало дѣльнаго и удовлетворительнаго въ такихъ сочиненіяхъ, какъ напр.: *Вейса* (Kostümkunde), *Кречмара* (Die Trachten der Völker) и т. п.; но они пользовались лишь незначительною частью источниковъ, и притомъ нѣкоторыя изъ этихъ изданій были (какъ напр. знаменитое сочиненіе Вейса) безъ красокъ, а это — важный недочетъ въ сочиненіяхъ о костюмѣ; другія же (напр. сочиненіе Кречмара) пользовались слишкомъ малочисленными и потому черезчуръ неудовлетворительными матеріалами. Изданія Расинѣ и Готтенрота уже гораздо менѣе страдаютъ этими недостатками. Конечно, ихъ авторы воспользовались далеко не всѣмъ тѣмъ, чѣмъ могли бы воспользоваться изъ того, что есть на лицо свѣдѣній и рисунковъ по части русскаго древняго и новаго костюма; но у нихъ въ атласахъ собрано, выбрано и нарисовано уже очень много. Мы ничего подобнаго не можемъ выставить въ параллель со своей стороны.

Но есть нѣчто, что при первомъ же знакомствѣ съ этими книгами, непріятно поражаетъ. Это — нѣкоторая враждебность къ нашей національности, или, точнѣе сказать, нѣкоторое высокомѣрное отношеніе къ ней. Авторамъ какъ будто всего нужнѣе доказать нашу несамостоятельность, нашу принадлежность не къ Европѣ, а къ Азіи, нашъ составъ изъ элементовъ

[1]) Опытъ объ одеждѣ, оружіи и проч. славянъ. С.-Петербургъ, 1832. Это изданіе есть миніатюрная частица затѣяннаго имъ обширнаго труда.

[2]) Матеріалы по исторіи русскихъ одеждъ и обстановки жизни народной. Спб. 1871—1884. Въ началѣ изданы въ „Русскихъ древностяхъ“ 1871—1876, а продолженіе отдѣльными томами (съ атласомъ).

[3]) Описаніе старинной царской утвари, одеждъ, оружія, и т. д. С.-Петербургъ, 1865.

[4]) Древняя русская исторія до монгольскаго ига. Москва 1871. 4°, томъ 4-й (атласъ).

[5]) Description des peuples de la Russie. S. P. Bourg, 1862.

[6]) Le Caucase pittoresque, Paris, 1847—49.

Расинѣ народные костюмы и головные женскіе уборы: Торжка, Твери, Бѣлозерска, Тихвина, Устюга, Калуги, Орла, Рязани и т. д. Изъ числа инородцевъ,— костюмы мордвы, татаръ, остяковъ, тунгузовъ, колошей и т. д. Большинство народныхъ костюмовъ и уборовъ заимствованы имъ съ рисунковъ, присланныхъ русскимъ правительствомъ на парижскую географическую выставку 1875 года; другіе взяты изъ превосходнаго фотографическаго альбома одесскаго фотографа Рауля (Raoult), изданнаго въ концѣ 70-хъ годовъ, подъ заглавіемъ: „Quelques types des peuples de la Russie". Надо замѣтить еще, что „русскій отдѣлъ" въ сочиненіи Готтенрота уже вполнѣ законченъ, тогда какъ въ сочиненіи Расинѣ можно ожидать русскихъ костюмовъ на многихъ еще таблицахъ.

Не надо, однакожъ, думать, что изданіе Расинѣ свободно отъ недостатковъ въ русской части. У него есть-таки ихъ довольно. Для примѣра довольно указать на русскую „избу", появляющуюся на одномъ изъ рисунковъ III выпуска. Это—изба балетная, выдуманная, небывалая въ дѣйствительности. Въ ней могутъ жить только театральные русскіе „пейзаны", и никогда не живали дѣйствительные русскіе крестьяне. Она выполнена изящной русской архитектурой à la russe, какую показываютъ иной разъ на сценѣ, съ изящными росписными колонками и столбиками, съ превосходной цвѣтной рѣзьбой повсюду, съ изразчатой печью, которой и за 1000 рублей, пожалуй, не сдѣлаешь. Вашими устами да медъ бы пить!, сказали бы мы г. Расинѣ и его рисовальщикамъ. Когда бы да русскій народъ жилъ въ такихъ пріятныхъ палатахъ! И все-таки, Расинѣ съ товарищами, пожалуй, и не виноватъ въ своей декоративной фальши: сочинилъ и нарисовалъ имъ эту „русскую избу" нѣкто Бенаръ, французскій архитекторъ, строившій „избы" и „постройки" русскаго отдѣла парижской всемірной выставки 1867 года, по рисункамъ, присланнымъ изъ Петербурга. Что онъ тогда строилъ, то теперь нарисовалъ усердный Расинѣ, твердо вѣруя и вспѣдуя, что и въ самомъ дѣлѣ русскій простой народъ живетъ въ такихъ „izbas". Виноватъ ли Бенаръ, виноватъ ли Расинѣ, и можно ли съ нихъ взыскивать?

Сверхъ того, въ этомъ изданіи есть не мало ошибокъ и въ текстѣ. Такъ наприм. говорится, что головной уборъ русскаго простонародья называется въ разныхъ губерніяхъ—„tchepatz" (замѣтимъ, что въ сочиненіи Готтенрота также упомянутъ „tchepatz": конечно, эти французы и нѣмцы слыхали про „чепецъ" и приписали его тоже и русскимъ бабамъ); говорится еще у Расинѣ, что слово „зипунъ" происходитъ отъ польскаго „жупанъ", тогда какъ „зипунъ" есть слово чисто турецкое; говорится, что „бояринъ" происходитъ отъ „бой"—старинная этимологія, давно уже брошенная, и т. д. У Готтенрота тоже есть не мало своихъ невѣрностей: одна изъ самыхъ бросающихся въ глаза—та, что будто у русскаго духовенства еще съ XIII вѣка въ составъ костюма входили „чулки" и „башмаки", тогда какъ и тотъ и другой предметъ занесены къ намъ татарами (какъ свидѣтельствуютъ сами названія), и очень поздно привились у насъ, собственно у мужскаго пола, во всеобщее употребленіе, а у духовенства и вовсе никогда не употреблялись при богослуженіи одѣяніи.

Однимъ словомъ, у Расинѣ, какъ и у Готтенрота, есть погрѣшности, и каждое изъ ихъ изданій, то въ томъ, то въ другомъ отношеніи, неудовлетворительно. Но они оба пополняютъ другъ друга, и если имѣть эти двѣ книги подъ руками, то можно получить такое удовлетворительное количество свѣдѣній, которое очень достаточно для человѣка, нуждающагося въ знакомствѣ съ русскими костюмами.

Нѣтъ русскихъ изданій — будемте адресоваться къ иностраннымъ.

(„*Худож. Новости*", *15 дек. 1884 г., № 24, стр. 647—655*).

Новыя иностранныя книги о русскомъ искусствѣ.

I [1]).

Alfred Maskell, Russian Art. London, 1884.

Во время парижской всемірной выставки 1867 года совершился фактъ, очень мало до сихъ поръ извѣстный, но такой, которому суждено было имѣть очень большое значеніе въ дѣлѣ развитія художественности въ массахъ европейскаго населенія. Выставка эта была международная, и между тѣмъ какъ во время ея существованія образовались многія международныя общества частныхъ лицъ, преслѣдовавшія разнообразныя цѣли научныя, общественныя, соціальныя, практическія, образовалось также собраніе молодыхъ принцевъ, пріѣхавшихъ, лѣтомъ 1867 года, изъ разныхъ странъ Европы на парижскую выставку и возымѣвшихъ намѣреніе предпринять нѣчто очень важное для общаго блага въ художественномъ отношеніи. Эти молодые принцы составили „Соглашеніе" (Convention), вскорѣ потомъ опубликованное, котораго содержаніе было слѣдующее:

Соглашеніе для содѣйствія всемірному воспроизведенію художественныхъ созданій, для музеевъ всѣхъ странъ.

Въ цѣломъ мірѣ каждая страна обладаетъ прекрасными историческими созданіями искусства, которыя легко могутъ быть воспроизведены посредствомъ гипсовыхъ отливокъ, электротипіи, фотографіи и дру-

[1]) Изложеніе этой статьи, на англійскомъ языкѣ, было помѣщено въ одномъ изъ распространяемыхъ художественныхъ журналовъ—„Magazine of Art" 1885, *Feb.*

гихъ процессовъ, безъ малѣйшаго вреда для оригиналовъ.

а) Познаніе этихъ памятниковъ необходимо для развитія искусства, и воспроизведенія ихъ должны имѣть великое значеніе для всѣхъ музеевъ, относительно общественнаго просвѣщенія.

б) Начало этой системѣ воспроизведеній уже положено лондонскимъ Кенсингтонскимъ музеемъ, и изготовленные имъ образцы французскаго, итальянскаго, испанскаго, португальскаго, германскаго, швейцарскаго, русскаго, индѣйскаго, кельтскаго и англійскаго искусства выставлены въ настоящее время въ англійскомъ отдѣлѣ всемірной парижской выставки.

в) Предполагается слѣдующій образъ дѣйствія:

I. Каждая страна обязана образовать особый комитетъ, сообразно со своими потребностями, для изготовленія списка такихъ сниковъ, которые желательны для собственныхъ музеевъ.

II. Комиссія каждой страны должна состоять въ сношеніяхъ съ прочими комиссіями и посылать имъ свѣдѣнія о тѣхъ воспроизведеніяхъ, какія изготовлены по ея иниціативѣ, такъ, чтобы каждая страна, въ случаѣ желанія, могла бы, цѣною умѣренныхъ издержекъ, пользоваться трудами другихъ странъ.

III. Каждая страна должна устроиться такъ, чтобы производить мѣну на желаемые ею предметы.

IV. Съ цѣлью содѣйствовать образованію предполагаемыхъ комиссій въ каждой странѣ и способствовать воспроизведеніямъ, нижепоименованные члены царствующихъ домовъ Европы, на съѣздѣ своемъ на парижской выставкѣ 1867 года, подписали свое одобреніе настоящему плану и выражаютъ желаніе содѣйствовать его осуществленію.

Подписали:

Великобританія и Ирландія: Альбертъ - Эдуардъ, принцъ Уэльскій.

Пруссія: Фридрихъ-Вильгельмъ, кронпринцъ Прусскій.

Гессенъ: Людвигъ, принцъ Гессенскій.

Саксонія: Альбертъ, королевскій принцъ Саксонскій.

Франція: Принцъ Наполеонъ (Жеромъ).

Бельгія: Филиппъ, графъ Фландрскій.

Россія: Наслѣдникъ Цесаревичъ.

Герцогъ Николай Лейхтенбергскій.

Швеція и Норвегія: Оскаръ, принцъ Шведскій и Норвежскій.

Италія: Гумбертъ, принцъ королевскій Итальянскій.

Амедей, герцогъ Аостскій.

Австрія: Карлъ-Людвигъ, эрцгерцогъ Австрійскій.

Райнеръ, эрцгерцогъ Австрійскій.

Данія: Фредерикъ, кронпринцъ Датскій.

Парижъ, 1867.

Съ тѣхъ поръ много прошло годовъ. Пронеслись надъ Европою событія, измѣнившія исторію, границы, складъ и жизнь различныхъ государствъ, и, въ большинствѣ случаевъ, „согдашеніе" было позабыто тѣми, кто участвовалъ въ составленіи этого превосходнаго, благодѣтельнаго для народныхъ массъ проекта. Одна Англія, со всегдашнимъ желѣзнымъ своимъ упорствомъ, продолжала начатое ею однажды дѣло, и уже въ 1873 году Кенсингтонскій музей печаталъ, въ числѣ многочисленныхъ изданій своихъ, сообщающихъ Европѣ свѣдѣнія объ его богатствахъ и коллекціяхъ, „Иллюстрированный каталогъ электротипическихъ сниковъ съ художественныхъ предметовъ, которыхъ оригиналы находятся въ Кенсингтонскомъ музеѣ". Это былъ большой томъ in-4°, со множествомъ превосходныхъ фотографическихъ сниковъ, изображающихъ разнообразные предметы Кенсингтонскаго музея, воспроизведенные къ тому времени электротипіей. Тутъ были серебряные, бронзовые, желѣзные и слоновой кости кубки, чаши, солонки, подсвѣчники, щиты, барельефы, блюда, баульчики,—происхожденія итальянскаго, нѣмецкаго, французскаго, бельгійскаго, англійскаго, индѣйскаго, арабскаго. Электротипическіе сники эти назначены были для продажи, или обмѣновъ, и, должно замѣтить, они начали изготовляться въ Кенсингтонскомъ музеѣ именно для этихъ цѣлей еще ранѣе 1867 года: они были въ ходу тамъ уже въ 1864 году.

Я не имѣю данныхъ для того, чтобы сказать, въ какой мѣрѣ подѣйствовалъ примѣръ Англіи, и насколько Европа отозвалась какъ на ея чудесную иниціативу, такъ и на „Соглашеніе" принцевъ 1867 года; но надо, кажется, полагать, что внѣ Англіи это дѣло совершенно заглохло и не дало, въ теченіе цѣлыхъ 20-ти почти лѣтъ, никакихъ плодовъ.

По крайней мѣрѣ, въ отношеніи къ намъ самимъ, это кажется несомнѣннымъ. Если бы, со времени всемірной выставки 1867, наши музеи и всяческія художественныя коллекціи стали дѣйствовать по примѣру, образцу и предложенію Кенсингтонскаго музея, то, конечно, у насъ давно были бы на лицо цѣлыя собранія слѣпковъ и сниковъ съ драгоцѣнныхъ художественныхъ созданій древняго и новаго времени, какими наши музеи такъ богаты. Давнымъ-давно уже мы обладали бы, въ Петербургѣ, въ Москвѣ, а, можетъ быть, и въ другихъ городахъ, многочисленными слѣпками и сниками также и изъ иностранныхъ собраній, вымѣненными на наши. Но этого мы нигдѣ не видимъ. Сверхъ того, предисловіе новой англійской книги о русскомъ искусствѣ, Маскелля, сообщаетъ намъ очень любопытныя по этому предмету свѣдѣнія.

„Въ 1880 году, говоритъ предисловіе, англійскій министръ иностранныхъ дѣлъ, графъ Гренвиль, по просьбѣ президента совѣта народнаго образованія, обращался къ русскому послу при англійскомъ дворѣ, князю Лобанову-Ростовскому съ просьбою исходатайствовать дозволеніе на снятіе слѣпковъ съ многочисленныхъ превосходныхъ образцовъ стараго англійскаго серебра и другихъ художественныхъ произведеній въ Императорскихъ русскихъ собраніяхъ. Вслѣдствіе ходатайства князя, Императоръ Александръ II милостиво далъ свое согласіе на обозрѣніе русскихъ Императорскихъ собраній и на снятіе электротипическихъ сниковъ съ избранныхъ предметовъ. Разныя высшія духовныя вѣдомства и собственники частныхъ коллекцій въ Петербургѣ и Москвѣ послѣдовали примѣру Императора и также дозволили сдѣлать сники съ ихъ художественныхъ сокровищъ".

Конечно, все это доказываетъ только, что никакихъ нашихъ собственныхъ сниковъ на лицо не было, и потому англичане вынуждены были посылать въ

Россію особыхъ людей, ученыхъ и техниковъ-мастеровъ, которые воспроизвели бы то, что у насъ есть самаго значительнаго между художественными произведеніями изъ металловъ. Не надо ли подивиться на англичанъ, которые, для художественнаго образованія своего народа, не боятся никакого труда, никакихъ издержекъ и усилій, и работаютъ не только за себя, но и за другихъ?

Англичане вывезли, въ 1880 году, послѣ своей художественной экспедиціи въ Россію, такую огромную коллекцію электротипическихъ снимковъ, что она образуетъ теперь въ Кенсингтонскомъ музеѣ, можно сказать, цѣлую русскую галерею. Сюда вошли снимки изъ слѣдующихъ коллекцій: Зимняго Дворца, Эрмитажа, Царскосельскаго Арсенала, Московской Оружейной Палаты, ризницъ: Успенскаго собора, Патріаршей, Архангельскаго собора, Троицко-Сергіевской Лавры, Романовскаго дома (въ Москвѣ) и разныхъ частныхъ коллекцій: графа Шереметева и М. П. Боткина въ Петербургѣ; графа Бобринскаго, Д. П. Боткина, князя Голицына и г. Хлудова въ Москвѣ. Конечно, кромѣ этихъ собраній, многія другія еще, въ Петербургѣ, Москвѣ и иныхъ нашихъ городахъ, могли бы послужить своими рѣдкими сокровищами для воспроизведеній лондонскаго превосходнаго музея: но уже и то, что теперь вошло въ составъ его, значительно и интересно въ высшей степени.

Первое и главное мѣсто заняли снимки съ давно знаменитыхъ уже въ цѣломъ свѣтѣ керченскихъ, сибирскихъ и азіатскихъ древностей Эрмитажа. Впрочемъ, нѣкоторыя изъ грекo-скиѳскихъ золотыхъ вещей, отличающіяся особенною тонкостью работы (напр., знаменитыя серьги съ головою Минервы и другія), не были сняты, такъ какъ начальство Эрмитажа побоялось ихъ порчи при снимкѣ слѣпковъ. И—что довольно удивительно—англичане нисколько за это не жалуются. „Разумная заботливость хранителей Керченскаго музея—говоритъ Маскелль—воспрепятствовала, къ сожалѣнію, снятію какихъ-бы то ни было слѣпковъ съ этихъ сокровищъ".

Второй главный отдѣлъ электротипическихъ снимковъ состоялъ изъ металлическихъ предметовъ собственно русскихъ, представляющихъ образцы нашего художественнаго стиля, начиная со древнихъ вѣковъ и до настоящаго столѣтія. Здѣсь являются русскія наши братины, кубки, чарки, блюда, шапки, кресты, панагіи, кадильницы, патріаршіе посохи и разные другіе предметы этой же категоріи. Многіе изъ нихъ также не были воспроизведены для Кенсингтонскаго музея, такъ какъ, по-нашему, снимки съ нихъ, по ихъ сложности, по ихъ размѣрамъ, по ихъ формамъ, по ихъ рельефамъ, по ихъ [illegible] и [illegible] [illegible] [illegible]

было издано и русскимъ правительствомъ, и русскими частными лицами, изданій, великолѣпно воспроизводящихъ все, что только есть самаго важнаго и значительнаго по части нашей древней архитектуры, нашихъ древнихъ національныхъ производствъ во всѣхъ родахъ, металлическихъ, каменныхъ, деревянныхъ, стеклянныхъ, гончарныхъ, эмалевыхъ, вышитыхъ, тканыхъ, низачыхъ; ветъ уже сколько русскіе ученые написали книгъ и статей (часто съ иностраннымъ даже текстомъ), гдѣ со всею точностью и подробностью разсматривалось наше искусство—и все это въ прокъ не пошло?! Фактъ—необычайный, поразительный! Въ немъ уже никто не виноватъ, кромѣ самихъ англичанъ. Онъ только доказываетъ, насколько англійская публика во всей массѣ осталась позади не только лучшихъ своихъ ученыхъ, но позади даже лучшихъ образованныхъ своихъ людей: и тѣ, и другіе, давно уже интересуются, и сильно интересуются, оригинальными созданіями древняго нашего искусства и изучаютъ его по всѣмъ доступнымъ для нихъ матеріаламъ.

Впрочемъ, выставленный теперь во всеобщее извѣстіе Маскеллемъ фактъ еще разъ ярко свидѣтельствуетъ о великолѣпномъ, безцѣнномъ свойствѣ англійскаго человѣка — не щадить своихъ соотвѣтственниковъ, когда они того стоютъ, и не останавливаться жеманно и трусливо ни передъ какимъ разоблаченіемъ, когда, вслѣдствіе этого разоблаченія, дѣло можетъ повернуться къ лучшему. Кромѣ приведеннаго факта, мы находимъ въ книгѣ Маскелля и еще другія тому доказательства. Такъ, напримѣръ, онъ не побоялся, по поводу нашихъ „керченскихъ древностей“, снова разсказать, на основаніи словъ очевидца, англійскаго офицера Росселя, какъ варварски, какъ готтентотски-дико поступили англійскіе солдаты съ керченскимъ музеемъ во время крымской кампаніи 1853 года. „Двери музея были проломлены, древніе греческіе мраморы и доски опрокинуты и разбросаны. Невозможно дать понятія о сценѣ, происходившей тутъ, въ музеѣ. Надо было удивляться, какъ бѣшенство немногихъ человѣкъ могло, въ самое короткое время, произвести такую массу бѣдствія. Полъ музея былъ покрытъ, на нѣсколько дюймовъ вышины, обломками разбитаго стекла, сосудовъ, урнъ, скульптуры, драгоцѣннымъ прахомъ изъ ихъ нутра. Ни одинъ предметъ, который только можно было сожечь или расшибить въ дребезги, не избѣгъ молотка или огня. Витрины и шкафы были оторваны отъ стѣнъ; стекло было истолчено въ прахъ, статуи разломаны на куски.... Дѣло разрушенія совершилось до тла“.

Вотъ что было еще очень недавно, вотъ что такое англійская слѣпая масса, даже предводимая „офицерами“! Какъ еще далеко отъ этого варварскаго невѣжества до того, чтобы цѣлыя громадныя массы народа возвысились до пониманія искусства и любованія имъ! Но такія учрежденія, какъ Кенсингтонскій музей, съ лучшими, интеллигентнѣйшими людьми страны во главѣ, великодушно выступаютъ на отпоръ дикой слѣпотѣ толпы и смѣло идутъ противъ общаго невѣжественнаго теченія. Можетъ быть, такія учрежденія не останутся безъ результата и тоже вставятъ свою громкую ноту въ дѣло очеловѣченія людей. Мало, кажется, надежды, на скорое осуществленіе такого вожделѣннаго факта, судя по всему, что говоритъ до сихъ поръ исторія. Всѣ деспоты, всѣ тираны всегда страстно любили искусство, всегда относились къ нему съ величайшей симпатіей и заботой; они губили тысячами людей, мучили ихъ морально и физически безъ малѣйшаго зазрѣнія совѣсти, и въ то же время чуть не со слезами на глазахъ любовались на нѣжные цвѣточки и всяческія красоты картинъ. Все такъ, и однако же какъ-то мудрено, даже совсѣмъ невозможно, разстаться съ мыслью, что искусство также послужитъ однажды къ просвѣтленію темныхъ душъ и къ возвышенію низменнѣйшихъ умовъ. Когда только это случится—вотъ въ чемъ вопросъ!

Приступая къ изложенію содержанія книги Маскелля, я остановлюсь прежде всего на томъ, какъ этотъ авторъ относится къ нашему древнему искусству вообще. Онъ относится къ нему *по нынѣшнему*, такъ, какъ теперь начинаютъ относиться къ нему во всей Европѣ,—съ величайшей симпатіей и внимательностью. Наше древнее искусство не составляетъ уже теперь, какъ бывало прежде, только предметъ удивленія, какъ нѣчто оригинальное, но вполнѣ варварское, нѣчто курьезное, но ничуть не самостоятельное, нѣчто чуждое европейскаго цивилизованнаго духа и направленія, нѣчто вполнѣ дикое и азіатское. Нынѣче уже и на все азіатское взглядъ давно перемѣнился; тѣмъ болѣе долженъ онъ былъ перемѣниться, самымъ кореннымъ образомъ, въ отношеніи къ нашему отечеству. „Создавая свое національное искусство—говоритъ Маскелль во „Введеніи“ къ своей книгѣ—Россія выказала постоянное и упорное заимствованіе, или, точнѣе сказать, прилаживаніе. Но мы находимъ, что многія изъ вліяній, дѣйствовавшихъ на нее, приходили естественнымъ путемъ, а не то, чтобы только были приносимы искусствомъ тѣхъ націй, которыя впервые получили ихъ изъ болѣе древнихъ источниковъ. Когда рѣчь идетъ о явномъ византійскомъ элементѣ, не надо терять изъ виду тотъ фактъ, что Россія обращалась за вдохновеніемъ къ тѣмъ самымъ странамъ, отъ которыхъ получала свое вдохновеніе и Византія—къ крайнему Востоку, Персіи и Малой Азіи. Великіе центры цивилизаціи существовали въ предѣлахъ восточной Россіи, и искусства цвѣли тамъ. Поминутно приливали сюда народы, которые и сами были въ постоянныхъ сношеніяхъ съ восточными царствами. Ранніе путешественники (какъ напр., Марко Поло, Плано Карпини, Рубруквисъ) разсказываютъ про нихъ и про ихъ великолѣпіе. Великіе города должны были существовать тамъ, хотя немногія развалины уцѣлѣли отъ нихъ до нашего времени.... Нѣкоторые писатели возражали противъ существованія въ Россіи національнаго искусства, на томъ основаніи, что это громадное государство сложилось изъ такого большого количества разнородныхъ частей, что оно было колонизовано (если такъ можно выразиться) столькими разнообразными народами и заимствовало свое искусство изъ столькихъ разныхъ источниковъ, что, по всему этому,

оригинальность тутъ невозможна. Но вѣдь тогда надо было бы сказать то же самое про любую страну, и разница можетъ идти только про степень и различіе между самостоятельнымъ и привитымъ, или заимствованнымъ. Поэтому мы должны позаботиться о томъ, чтобы найти такіе примѣры, которые дали бы намъ возможность разобрать разнородные элементы, опредѣлить разнообразныя вліянія и замѣтить особенности характеризующія русское искусство и налагающія на него такую своеобразную печать, что, взглянувъ на художественныя произведенія этой страны, точно такъ же, какъ на ея деревенскую архитектуру, на ея крестьянскія вышивки, на ея черневыя работы, на народныя пѣсни, поэзію, костюмъ, мы тотчасъ скажемъ: вотъ это—русское".

Вотъ какъ времена перемѣнились. вотъ до какой степени прежнее высокомѣріе и пренебрежительность Запада къ нашему національному творчеству смѣнились уваженіемъ и серьезнымъ желаніемъ изучить то, что вдругъ оказалось и талантливымъ, и оригинальнымъ, и высоко-взящнымъ, и значительнымъ для исторіи искусства! Нынѣшнее безпристрастіе западныхъ изслѣдователей идетъ такъ далеко, что они даже не опасаются отдавать иной разъ предпочтеніе нашимъ коллекціямъ передъ своими. „Оружейная Палата—заявляетъ Маскелль—составляетъ, вообще говоря, pendant лондонскому „Тоуэру", или бывшему парижскому „Musée des souverains". Но по количественности и исторической полнотѣ, она, конечно, далеко превосходитъ ихъ".

Теперь я представлю образчики того, какъ Маскелль выдѣляетъ собственно-русскій, самостоятельный элементъ изъ среды инородныхъ, такъ сказать, „фатально", вслѣдствіе неизбѣжныхъ историческихъ причинъ, облѣпившихъ его со всѣхъ сторонъ.

Приведя множество свидѣтельствъ европейскихъ путешественниковъ разныхъ временъ, начиная съ Бурхарда, посла нѣмецкаго императора Генриха IV при дворѣ Святослава II (1075), на счетъ громадныхъ художественныхъ богатствъ, существующихъ у русскихъ владыкъ, Маскелль говоритъ, что, по словамъ Маскевича, русскіе мастера его времени (1610) „не оставляли желать ничего лучшаго. Онъ разсказываетъ, что они очень ловки въ своемъ дѣлѣ, выполняютъ очень легко даже всякую совершенно новую для нихъ работу и схватываютъ въ одну секунду то, что съ нихъ требуютъ. И производятъ они такую работу, точно будто никогда ничего другого не дѣлали..." И—продолжаетъ Маскелль—искусство русскихъ мастеровъ было знаменито не въ одной только Россіи. Итальянскій путешественникъ, Плано Карпини (XII в.), описываетъ тронъ изъ слоновой кости, русской работы, виденный имъ въ Татаріи. Русскіе славились также своимъ мастерствомъ въ дѣланіи стальныхъ доспѣховъ съ золотой насѣчкой, кольчугъ, сѣделъ, сабель, очень цѣнимыхъ кавказскими воинственными племенами и вывозимыхъ большими массами даже въ Персію. Олеарій свидѣтельствуетъ объ ихъ великомъ мастерствѣ. Онъ разсказываетъ, что они безъ всякаго затрудненія воспроизводятъ все, что только видятъ, хотя они и не такъ богаты изобрѣтеніемъ, какъ нѣмцы и другіе европейскіе мастера. И что, видавъ ихъ работы такъ много, я увѣренъ, что они не утерпятъ попробовать же нѣмецкихъ работать, а попробуй, и превзойдутъ ихъ. „Очень важно—замѣчаетъ при этомъ Маскелль—отмѣтить эти свидѣтельства о художественномъ талантѣ русскихъ мастеровъ для того, чтобы знать въ какой степени впослѣдствіи сношенія съ Западомъ могли вписывать другимъ языкамъ иныя принесенныя русскія произведенія. Конечно, великій подражательный талантъ русскихъ выяснится въ скоромъ ихъ созданіи ряда вполнѣ восточныхъ и иногда и западныхъ народовъ; но, не смотря на то, хотя ихъ вдохновеніе, можетъ быть, иногда почерпнуто изъ чужого источника и не всегда можетъ быть слѣжено отъ начала и до конца, имѣетъ полной оригинальности—все-таки часто найдемъ, что національный или вкусъ мастеровъ такъ сильно выразились въ этихъ созданіяхъ, что мы будемъ совершенно правы, имъ признавая національную русскую школу".

Слава Богу, пора, кажется! — лучшаго нельзя и ожидать выпадающей, наконецъ-то, и на нашу долю справедливости. Лучше поздно, чѣмъ никогда!

Въ книгѣ Маскелля, изъ четырехъ ея частей намъ особенно важны и интересны, въ настоящемъ обзорѣ, двѣ первыя составныя ея части, т. е. двѣ главы, которыя трактуютъ, во-первыхъ, о коронной коллекціи Эрмитажа, о сибирскихъ и азіатскихъ нашихъ коллекціяхъ и, во-вторыхъ, о предметахъ церковнаго и домашняго, собственно-русскаго, обихода. Остальныя двѣ части: та, гдѣ говорится о западно-европейскомъ оружіи Царскосельскаго Арсенала и о серебряной утвари и посудѣ англійской работы, сохранившихся въ Россіи, конечно, несравненно менѣе интересуютъ насъ и имѣютъ для насъ значенія, такъ какъ книга Маскелля носитъ заглавіе: „Русское искусство", и только ему мы спеціально посвящаемъ наше вниманіе въ настоящую минуту.

Принявшись писать свою книгу о русскомъ искусствѣ, Маскелль не ограничился однимъ только тѣмъ матеріаломъ, какой представляли ему привезенныя въ Кенсингтонскій музей изъ Россіи электротипы. Какъ ни многочисленны они были, какъ ни умѣло выбраны, а все-таки они далеко не представляли такой полноты, которая изображала бы собою все русское искусство, или давала бы о немъ въ самомъ дѣлѣ настоящее понятіе. Былъ ли самъ Маскелль у насъ въ Россіи, посѣтилъ ли онъ собственною своею особою наши музеи и видѣлъ ли онъ своими собственными глазами великія наши художественныя сокровища—того я не знаю. Но ясно, что тѣмъ или другимъ способомъ, а онъ уже очень много знаетъ о нашемъ искусствѣ и о нашихъ коллекціяхъ и, принимаясь писать цѣлое сочиненіе о русскомъ художествѣ, или цѣлое къ нему „руководство", онъ постарался какъ можно лучше къ тому приготовиться. Онъ просмотрѣлъ и изучилъ всѣ сочиненія и изданія, касающіяся древняго національнаго нашего искусства, какія были ему быть доступны при незнаніи русскаго языка. Конечно, это дѣлаетъ ему величайшую честь. Но, въ то же время, недостатки книги Маскелля зависятъ

именно отъ того, что онъ могъ узнавать о нашемъ искусствѣ только то, что было говорено о немъ на иностранныхъ языкахъ, и не имѣлъ возможности знать того, что о немъ говорено на языкѣ русскомъ. Это повело его къ разнымъ невѣрнымъ взглядамъ и мнѣніямъ, которымъ не могло быть противопоставлено тѣхъ настоящихъ правильныхъ сужденій, которыя о разныхъ вопросахъ, сюда относящихся, выработаны русскою наукою. Всего болѣе Маскелль довѣрялъ двумъ французскимъ сочиненіямъ: „L'art russe" Віоллеле-Дюка и „Les origines de l'orfévrerie cloisonnée" Линаса, и былъ очень правъ, потому что, дѣйствительно, оба эти автора, вообще очень знающіе и основательные, старательно изучали свой предметъ, поскольку онъ былъ имъ доступенъ. Но при своемъ незнаніи русскаго языка, они неминуемо многаго не могли узнать, и должны были впасть въ разныя погрѣшности, которыя потомъ цѣликомъ принялъ отъ нихъ и повторилъ Маскелль.

Самой значительной ошибкой надо считать признаніе скиѳовъ прямыми предками славянъ. Конечно, это мнѣніе—не новое; оно довольно давно уже распространено въ Европѣ и не разъ поддерживалось даже русскими писателями, особливо въ прежніе годы. Но въ послѣднее время слишкомъ уже нескладно его повторять, послѣ всѣхъ лингвистическихъ, этнографическихъ и археологическихъ работъ, касавшихся вопроса о скиѳахъ, такъ что французъ Линасъ, очень удовлетворительно, во многихъ случаяхъ, знакомый съ историческими источниками, въ своемъ большомъ сочиненіи: „Les origines de l'orfévrerie cloisonnée", уже болѣе ни слова не говорилъ о славянствѣ скиѳовъ, или о скиѳствѣ славянъ, и оставлялъ вопросъ о происхожденіи не рѣшеннымъ. За то Віоллѣ-ле-Дюкъ, гораздо меньше Линаса знакомый съ писанною исторіею и ея источниками, безъ малѣйшаго колебанія принялъ старыя ходячія мнѣнія. Это тѣмъ болѣе странно, что Віоллѣ-ле-Дюкъ — одинъ изъ величайшихъ знатоковъ искусства всѣхъ народовъ, всѣхъ эпохъ и всѣхъ стилей и, значитъ, лучше кого-бы то ни было могъ бы быть выведенъ изъ банальнаго заблужденія большинства Европы самими художественными произведеніями, бывшими у него передъ глазами. Ему стоило бы только забыть на минуту общераспространенный старый предразсудокъ, сравнить существующія до настоящаго времени созданія скиѳскаго искусства со славянскими древнѣйшими вообще и русскими древнѣйшими въ особенности, чтобъ убѣдиться тотчасъ же, что между тѣми и другими нѣтъ никакого ни сходства, ни родства. Странное, въ самомъ дѣлѣ, „родство и преемство", странное „присутствіе элементовъ, перешедшихъ по наслѣдству", когда, на самомъ дѣлѣ, не оказывается налицо ровно ничего общаго между обѣими половинами сравненія, когда не оказывается никакого сходства формъ, ни въ общемъ, ни въ подробностяхъ. Оно и не мудрено, когда всѣ условія жизни и быта скиѳовъ и славянъ были всегда, по разсказамъ и исторіи, совершенно разныя. Скиѳы были кочевники, славяне (и въ особенности славяне предки русскихъ)—земледѣльцы. Скиѳы управлялись царями и царицами, у славянъ (особенно у восточныхъ) царей вовсе не было, а управленіе исконно было вѣчевое, народное. Скиѳы насквозь проникнулись, еще задолго до IV вѣка до Р. Хр., греческою цивилизаціею и искусствомъ въ самомъ совершенномъ его разцвѣтѣ, а во всемъ славянствѣ (особенно восточномъ) мы нигдѣ не находимъ ни малѣйшихъ слѣдовъ греко-античныхъ элементовъ, и даже во всѣхъ произведеніяхъ его доисторическаго періода мы можемъ найти какія-угодно вліянія, но только не греческія, не античныя и не классическія. Для доказательства „славянства" скиѳовъ не разъ указывали на костюмъ и уборку волосъ у скиѳовъ на серебряной никопольской вазѣ Эрмитажа со знаменитыми бытовыми барельефами. Говорили обыкновенно, что кафтанчики изображенныхъ тутъ скиѳовъ, съ полами, перекрещивающимися на груди, ихъ волосы, остриженные въ кружокъ, ихъ длинныя широкія штаны—въ точности изображаютъ тѣ самые кафтанчики, штаны и форму волосъ, какіе до сихъ поръ въ употребленіи у русскихъ, особенно на югѣ. Но забываютъ при этомъ, что на другихъ скиѳскихъ памятникахъ (напримѣръ, на золотой кульобской вазѣ) костюмъ и форма волосъ опять совсѣмъ другіе, а именно — башлыки на головѣ, кафтаны и штаны, расшитые узорами, сапоги, туго перевязанные у щиколки, длинные волосы, висящіе до полспины, оружіе чисто-азіятское и т. д.; притомъ же, совершенно забывали всегда, или, пожалуй, не знали, что и тотъ костюмъ, признаваемый за „коренной русскій", который мы знаемъ у южныхъ руссовъ (а поэтому у казаковъ), который сравнивали со скиѳскимъ костюмомъ никопольской вазы, ничуть не древне-русскій, а костюмъ чужой, принятый въ Россіи, въ довольно позднее время, отъ азіятскихъ кочевниковъ, частью тюркскаго, частью иранскаго племени, орды которыхъ присутствовали въ южной Россіи въ теченіе долгихъ лѣтъ средне-вѣкового періода; стрижка же волосъ, „въ кружокъ", или „въ скобку", есть вообще стрижка средне-вѣковая, употреблявшаяся тысячу лѣтъ тому назадъ во всей Европѣ и имѣющая характеръ не спеціально-скиѳскій, а вообще азіятскій. Полагаю, будетъ умѣстно привести здѣсь то, что нѣсколько лѣтъ назадъ я писалъ въ „Журналѣ Народнаго Просвѣщенія" по поводу костюма скиѳовъ: „Разсматривая этотъ костюмъ (на скиѳско-греческихъ памятникахъ Эрмитажа), мы должны будемъ отрицать всякую возможность считать скиѳовъ тождественными со славянами, и именно со славянами русскими. Разница у тѣхъ и другихъ, въ костюмѣ и во всей бытовой обстановкѣ, — громадная, рѣшительная. Обыкновенно ссылаются, въ вопросѣ о славянствѣ скиѳовъ, на текстъ Геродота. Но именно этотъ-то текстъ всего болѣе и свидѣтельствуетъ противъ славянства скиѳовъ. Геродотъ описываетъ скиѳовъ кочевниками, наѣздниками, народомъ конниковъ, и это въ такой степени, что даже хоронились они вмѣстѣ со своимъ конемъ. Напротивъ, славяне, и всего болѣе славяне русскіе, вовсе не были племенами ни кочевыми, ни конными. Для обозначенія такого характера ихъ, нѣтъ ни одной черты во всей древнѣйшей нашей исторіи, а также ни одной черты во всемъ характерѣ и бытѣ

послѣдующихъ временъ. Славяне были племена по преимуществу пѣшія и осѣдлый; если же принимать, какъ это дѣлаютъ нѣкоторые наши писатели, въ томъ числѣ г. Забѣлинъ (въ превосходномъ, впрочемъ, сочиненіи своемъ: „Исторія русской жизни"), что прародителями славянъ русскихъ надо считать не скиѳовъ вообще, не скиѳовъ-кочевниковъ, а спеціально тѣхъ скиѳовъ-оратаевъ, которые, по свидѣтельству Геродота, состояли, какъ покоренная народность, туземная и болѣе автохтонная, въ подданствѣ пришельцевъ скиѳовъ-кочевниковъ, то на это нельзя не отвѣчать, что это ни что иное, какъ только предположеніе, ничѣмъ не доказываемое въ текстѣ Геродота, тѣмъ болѣе, что все, сказанное у этого писателя о скиѳахъ-оратаяхъ, отличается необыкновенною краткостью и отсутствіемъ опредѣленныхъ подробностей, тутъ всего болѣе нужныхъ. Что скиѳы-оратаи, по Геродоту, „сѣяли хлѣбъ не для снѣди, а на продажу", — это нисколько еще не доказываетъ, какъ думаетъ г. Забѣлинъ, что они-то и были наши прародители и впослѣдствіи сдѣлались корнемъ нашей Руси. Между нашими прародителями и скиѳами мало ли тутъ могло перебывать племенъ и поколѣній? Но пусть, даже, будетъ вполнѣ справедлива гипотеза г. Забѣлина, пусть его скиѳы-оратаи суть ничто иное какъ поляне-кіяне Нестора и зародышъ русскаго народа,—все-таки никто изъ историковъ русскаго костюма не имѣетъ права возстановлять костюмъ скиѳовъ, полянъ-кіянъ, на основаніи костюма скиѳовъ, ихъ владыкъ. Даже, по признанію самого г. Забѣлина, между тѣми и другими существуетъ цѣлая пропасть. Первые — коренные туземцы, вторые — пришельцы. Первые—пахари, земледѣльцы, вторые—кочевники. Что можетъ быть общаго между тѣми и другими? Какая связь, какое соотношеніе? Руководствуясь своими же великолѣпными раскопками (безконечно драгоцѣнными не только для русской, но и для всей европейской науки), принимая также въ соображеніе все, что изображено на барельефахъ нашихъ чудныхъ скиѳскихъ вазъ и другихъ однородныхъ предметовъ, г. Забѣлинъ говоритъ: „скиѳская одежда была именно одежда лихого наѣздника". Это совершенно справедливо: стоитъ взглянуть даже на одни только двѣ вазы, никопольскую и куль-обскую, а также на тѣ, очень извѣстные, золотые бляшки и обручи, изображающіе скиѳовъ верхомъ, чтобы согласиться съ опредѣленіемъ г. Забѣлина. Коротенькій и плотно сидящій кафтанчикъ, коротенькіе сапожки, перевязанные у лодыжки и подтянутые подъ пятку, узкіе рукава, станъ, туго стянутый ремнемъ, башлыкъ отъ непогоды и холода во время долгихъ переѣздовъ и кочевокъ на открытомъ воздухѣ часто по цѣлымъ ночамъ напролетъ—все это суть подробности, какъ нельзя болѣе удобныя и пригодныя для наѣздника и кочевника. Но какое значеніе все это имѣетъ для пахаря, для осѣдлаго жителя, работающаго только въ продолженіе извѣстной доли дня? Неужели можно указать на такихъ земледѣльцевъ, которые ходятъ на полосу въ сапогахъ, башлыкахъ и мѣховыхъ кафтанахъ? Этого не найдешь нигдѣ, въ томъ числѣ и въ древней Россіи. Нашъ земледѣлецъ всегда работалъ и работаетъ на полѣ въ лаптяхъ, или какой ни на есть легкой обуви; шёха и башлыка онъ не надѣнетъ, потому что у него и такъ потъ градомъ катитъ по лицу и груди. Длинныхъ панталонъ, завязанныхъ у лодыжки, узкихъ, почти въ обтяжку (какъ на куль-обской вазѣ), покрытыхъ притомъ полосами разнообразныхъ узоровъ, никогда, повидимому, не слыхано и не видано во всемъ славянствѣ, между прочимъ и въ славянствѣ русскомъ. Но спрашивается: какую вообще роль могутъ играть для изображенія мирныхъ пахарей, фигуры людей, постоянно представляемыхъ съ луками, щитами и копьями, арканящихъ себѣ степныхъ коней для набѣга, перевязывающихъ другъ другу раны, или свидѣтельствующихъ зубы во рту, сокрушенные во время боевъ и сватокъ? Очевидно, тутъ нѣтъ ровно ничего для иллюстраціи кіянъ-полянъ Нестора, нашихъ прародителей. Мы признаемъ только тогда возможнымъ перенести одежду скиѳовъ-кочевниковъ на скиѳовъ-пахарей, когда будетъ доказано, что побѣдители отступились отъ одежды своей профессіи и позаимствовали отъ своихъ побѣжденныхъ подданныхъ то, что у тѣхъ было прежде въ употребленіи. Но этого нѣтъ, да и быть не могло, потому что мы находимъ у скиѳовъ-кочевниковъ только ту одежду, какая имъ свойственна и пригодна по роду ихъ жизни. Но этого мало. Мы находимъ у скиѳовъ нашихъ вазъ множество такихъ подробностей, которыя заставляютъ насъ еще сильнѣе призадуматься. Мы находимъ у нихъ царей и царицъ, цѣлый придворный штатъ, парадныя колесницы, военные значки, множество предметовъ обихода, богатыхъ, изящныхъ, по преимуществу металлическихъ, частью изъ драгоцѣнныхъ металловъ—гдѣ все это найдемъ мы у славянъ русскихъ, народовъ повидимому спеціально демократическихъ въ самомъ корню своемъ (если судить по „призванію князей изъ Руси") и слишкомъ незнакомыхъ съ роскошью? Колесницы, не только пышныя, но и какія бы то ни было, художественныя чаши, кубки, золотые барельефы и тонкіе орнаменты, изумительныя конскія сбруи—неужели все это имѣетъ что-либо общее съ первобытнымъ, бѣднымъ, малосложнымъ бытомъ кіянъ-полянъ, нашихъ предковъ? Поэтому мы имѣемъ, полагаю, полное право сказать, что впредь до появленія на свѣтъ новыхъ, до сихъ поръ неизвѣстныхъ памятниковъ, которые живописали бы жизнь и бытъ нашихъ мирныхъ предковъ во всей ихъ правдѣ точно съ такими же правдою, точностью и подробностью, съ какими никопольскіе, куль-обскіе и другіе памятники живописуютъ жизнь воинственныхъ скиѳовъ, намъ слѣдуетъ оставить въ сторонѣ скиѳовъ обоего рода, и вовсе не привлекать ихъ къ вопросу о характерѣ костюма и бытовыхъ подробностей древнихъ русскихъ. Гораздо лучше намъ будетъ держаться, въ этомъ случаѣ, осторожныхъ пріемовъ нѣкоторыхъ западныхъ писателей, трактующихъ о древне-русскомъ костюмѣ. Возьмемъ для примѣра Вейса, въ его превосходной книгѣ „Kostümkunde". Этотъ писатель находитъ, что есть сходство между костюмами южно-руссовъ, казаковъ, и кафтанчиками скиѳовъ-кочевниковъ. Но изъ этого онъ не выводитъ, чтобы скиѳы

были нашими предками, а только замѣчаетъ, что древніе славяне-руссы могли заимствовать иныя части своего костюма отъ сосѣдей, между прочимъ, и отъ скиѳовъ. Сходство — объ немъ можно говорить, но объясненій для него не одно, а нѣсколько. Главное было бы то, что тотъ костюмъ, который мы видимъ на скиѳахъ никопольской и куль-обской вазъ, есть съ давнихъ поръ костюмъ племенъ иранскихъ. Въ доказательство я приведу терракоттовую статуэтку иранскаго происхожденія, найденную Лаярдомъ близъ Моссула (*Layard*, Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon. London, 1853, I vol., p. 280). Если сравнить ее со скиѳскими изображеніями никопольской и куль-обской вазъ, то мы найдемъ однѣ и тѣ же подробности костюма: высокую, остроконечную шапку, или башлыкъ на головѣ; узкій кафтанъ, запахнутый на груди накось и оторочепный или подбитый мѣхомъ; узкіе рукава съ узкою полоской орнамента у плеча и у кисти; узкій металлическій поясъ, туго подтягивающій талію; на ногахъ — сапоги. Что жители южной Россіи (отъ которыхъ произошли впослѣдствіи и казаки) могли все это заимствовать отъ многочисленныхъ конныхъ сосѣдей, при одинаковыхъ условіяхъ воинственной жизни, могли заимствовать въ сравнительно позднее время короткій кафтанъ и длинные узкіе штаны, впрочемъ, безъ орнаментовъ,—тутъ ничего мудренаго нѣтъ"... (Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія, 1882 г., т. CCXIX).

Къ этимъ соображеніямъ о костюмѣ и бытовой обстановкѣ можно еще прибавить миноходомъ (такъ какъ вопросъ этотъ требуетъ, для настоящаго полнаго изложенія, обширныхъ, многочисленныхъ подробностей и рисунковъ) соображенія объ архитектурѣ, подтверждающія тѣ же данныя. Оригинальныя, величавыя, сложныя надгробныя постройки скиѳовъ, съ ихъ ступенчатыми, идущими вверхъ все у́же и у́же сводами, ничего не имѣютъ общаго со всѣмъ, что мы знаемъ объ архитектурѣ не только славяно-русской, но даже и славянской вообще, и прямо ведутъ нашу мысль къ архитектурѣ народовъ азіятскихъ древнѣйшихъ періодовъ.

Какой же изъ всего этого получается общій выводъ? — Тотъ, что скиѳскіе народы мы не имѣемъ никакого права считать прародителями русскаго народа, а скиѳское искусство—родоначальникомъ русскаго. Нигдѣ, во всемъ русскомъ искусствѣ, сколько мы его знаемъ съ самыхъ первоначальныхъ, древнѣйшихъ его созданій, мы не встрѣчаемъ ни малѣйшихъ слѣдовъ скиѳскаго вліянія: ни русско-славянская архитектура, каменная или деревянная, ни костюмъ, ни которое угодно изъ художественно-промышленныхъ производствъ, нанъ до сихъ поръ извѣстныхъ отъ временъ самой отдаленной русско-славянской древности, не представляютъ никакихъ обращиковъ сходства съ тѣмъ, что мы до сихъ поръ знаемъ изъ всего скиѳскаго.

Поэтому англичане были въ высшей степени неправы, выставивъ въ своемъ Кенсингтонскомъ музеѣ слѣпки со скиѳскихъ предметовъ въ отдѣлѣ спеціально-русскомъ и печатая теперь книгу подъ заглавіемъ: „Русское искусство", гдѣ добрая половина тома состоитъ изъ описанія нашихъ скиѳскихъ драгоцѣнностей, безъ сомнѣнія, неоцѣнимыхъ, великолѣпныхъ, въ высшей степени важныхъ и интересныхъ, но все-таки не представляющихъ изъ себя ровно ничего „русскаго". Конечно, въ Кенсингтонскомъ музеѣ эта изумительная коллекція должна занимать одно изъ почетнѣйшихъ мѣстъ, но только не въ русскомъ, а въ своемъ особенномъ, спеціальномъ отдѣлѣ. Мало ли сколько на почвѣ нынѣшняго русскаго государства прошло и пережило племенъ, находящихся теперь въ могилахъ и курганахъ нашей почвы! Неужели изъ-за одного факта ихъ пребыванія тутъ они станутъ принадлежать къ нашему племени, языку, жизни и искусству? Нѣтъ, они были на нашей землѣ только случайными, временными, посторонними гостями: настоящими же хозяевами были и на вѣки сдѣлались, по силѣ вещей, люди совершенно другого племени, которые, съ теченіемъ времени, потеряли даже всякую память о прежнихъ раннихъ пришельцахъ и не сохранили въ своемъ бытѣ и обиходѣ ни малѣйшихъ слѣдовъ всего, что характеризовало ихъ мысль, вкусъ, способности и творчество. Если слѣдовать примѣру Кенсингтонскаго музея и издаваемыхъ имъ „Руководствъ", пришлось бы въ отдѣлѣ русскаго искусства помѣстить все финнское и тюркское искусство, на томъ только основаваніи, что финны и тюрки многочисленными своими племенами и народами долгое время наполняли громадныя полосы Россіи. И это было бы тѣмъ разумнѣе, что и финнское, и тюркское искусства имѣли огромное вліяніе на образованіе искусства древне-русскаго и оставили въ немъ свои неизгладимые слѣды.

Можно даже пожаловаться, что именно объ этихъ вліяніяхъ слишкомъ мало, почти ничего, не говоритъ „Руководство" Маскелля, и что образцовъ этихъ чужихъ, но слишкомъ близкихъ намъ искусствъ, не помѣщено въ отдѣлѣ, отведенномъ русскому искусству въ Кенсингтонскомъ музеѣ. И книга, и музей значительно выиграли бы, будь образцы этого рода тамъ.

Правда, въ одномъ мѣстѣ книги своей, Маскелль говоритъ про „доисторическія" древности Россіи, открытыя на разныхъ пунктахъ нашей страны, хранящіяся въ разныхъ музеяхъ нашихъ, а именно онѣто и принадлежатъ, самою наибольшею своею массою, міру финнскому. Но онъ не входитъ въ ихъ разсмотрѣніе, такъ какъ, повидимому, эти предметы не были воспроизведены электротипіей для Кенсингтонскаго музея. Вмѣсто того, ссылаясь на недостатокъ мѣста, Маскелль отсылаетъ интересующихся этимъ предметомъ къ знаменитому сочиненію гельсингфорскаго профессора Аспелина: „Les antiquités du Nord finno-ougrien". Такой недочетъ въ музеѣ и въ книгѣ составляетъ недостатокъ очень важный.

Сассанидскія и сибирскія древности (послѣднія также финнскаго характера) разсмотрѣны у Маскелля только въ той мѣрѣ, какъ это сдѣлано въ книгѣ Линаса: „Les origines de l'émail cloisonné", а это далеко еще неудовлетворительно, такъ какъ Линасъ, въ большинствѣ случаевъ, ограничивается здѣсь описаніемъ предметовъ (хотя, впрочемъ, отчасти даже

техническимъ) и, при всегдашней робости своей, не осмѣливается придти къ какимъ бы то ни было выводамъ. Такимъ образомъ связь русскаго искусства съ сассанидскимъ и финно-тюркскимъ Сибири и южной Россіи остается нисколько неразработанною и неопредѣленною по драгоцѣннымъ памятникамъ этого рода, находящимся въ Эрмитажѣ.

Еще одна крупная погрѣшность „Руководства" Маскелля, это—слѣпое и рабское слѣдованіе за Віолле-ле-Дюкомъ въ его мнѣніяхъ о древней русской архитектурѣ и орнаментистикѣ. Что въ этомъ отношеніи высказано Віолле-ле-Дюкомъ въ его превосходной, впрочемъ, книгѣ: „L'art russe", насчетъ сирійскаго и индѣйскаго, будто бы, вліянія на нашу архитектуру и орнаментистику, то самое говоритъ и Маскелль. Ему неизвѣстны возраженія русскихъ ученыхъ на мнѣнія Віолле-ле-Дюка, особенно профессора Буслаева, отца Мартынова и гр. Строганова, а потому онъ повторяетъ всѣ тѣ несостоятельныя мнѣнія, которыя не могутъ имѣть для насъ никакого серьезнаго значенія. Все это—сравненіе нашей древности съ такими элементами и народностями, которые были всегда слишкомъ далеки отъ нашего отечества и его стараго искусства. Сверхъ того, здѣсь совершенно упущены изъ виду элементы средне-азіятскіе, которые, во всѣ періоды древней нашей исторіи, дѣйствовали съ постоянной и самой рѣшительной силой на складъ и образованіе нашего національнаго искусства. Этого не зналъ еще Віолле-ле-Дюкъ, а потому не знаетъ и Маскелль.

Что касается до отдѣла разнообразныхъ русскихъ художественныхъ предметовъ изъ эпохи отъ XI-го и XII-го вѣка и до Петра Великаго, то этотъ отдѣлъ долженъ былъ бы занимать, и въ музеѣ, и въ книгѣ о русскомъ искусствѣ, самое видное, самое главное мѣсто, потому что изъ всего, что англичане увезли въ Кенсингтонъ, а теперь описываютъ въ своей книгѣ, это-то и есть именно настоящее „русское искусство"—цѣль ихъ коллекціи и книги. По электротипическимъ снимкамъ съ этихъ предметовъ сдѣлано, сказательно всего нѣсколько чаръ, окладень, кованей, ключей, крестовъ, кадилъ и кадильницъ. Такихъ листовъ съ рисунками этихъ предметовъ въ цѣломъ руководствѣ всего семь, тогда какъ языческихъ, сибирскихъ и сассанидскихъ рисунковъ—множество.

[illegible]

Мы можемъ радоваться тому, что изъ среды нашихъ великолѣпныхъ коллекцій многое снято и свезено въ одинъ изъ знаменитѣйшихъ музеевъ западной Европы. Сотни тысячъ людей познакомятся теперь съ нашими изумительными сокровищами. Но отъ этихъ коллекцій и до дѣйствительнаго русскаго искусства, особливо во всей его полнотѣ,— еще очень далеко. Англичане, кажется, этого еще не подозрѣваютъ.

II.

J. Mourier, L'art du Caucase. Odessa, 1883—1884.

Авторъ этого сочиненія—французъ, довольно давно пребывающій въ Россіи и написавшій нѣсколько сочиненій о Кавказѣ. Самое раннее изъ нихъ, намъ извѣстное, это—„La Mingrélie", изданное въ Одессѣ въ 1838 г. и содержащее въ себѣ географическое, естественно-историческое и этнографическое описаніе страны; оно наполнено множествомъ рисунковъ. Муріе пишетъ на своихъ заглавіяхъ свой титулъ: „officier de l'instruction publique" или „officier de l'Académie" французскаго министерства народнаго просвѣщенія.

Въ предисловіи говорится: „Многіе, раньше насъ, прославляли грандіозныя мѣстности, описывали восхитительныя поѣздки, опасныя восхожденія, ученыя изысканія на Кавказѣ. Оставляя туристамъ ихъ мнѣнія и разсказы объ ихъ путевыхъ впечатлѣніяхъ, мы желали бы познакомить со стороною, почти вамъ неизвѣстною, этого чуднаго края, со стороною художественною. Рыться въ развалинахъ, изучать архитектурный стиль и памятники, перебирать сокровища монастырей и церквей, пересматривать археологическія богатства, почерпать свѣдѣнія въ частныхъ коллекціяхъ, перелистывать старыя рукописи, разсматривать ткани и брать оттуда мотивы рисунковъ или орнаментаціи, давать узнать ихъ тоны и колоритъ, выбирать между золотыми и серебряными, эмалевыми предметами, оружіемъ, костюмами; указывать вкусъ и средства производства, изучать форму и линіи въ мѣстныхъ предметахъ: наконецъ, отыскивать искусство во всѣхъ его проявленіяхъ и во всѣхъ его формахъ—такова цѣль, которой мы постарались достигнуть въ настоящемъ сочиненіи. Будемъ надѣяться, что нашъ опытъ возбудитъ интересъ у однихъ, а другимъ, болѣе любопытнымъ, подастъ мысль изслѣдовать эти далекія страны".

Все это—замѣчанія прекрасныя, но за первыми [illegible] возбуждающія читателя къ возраженію.

[illegible] Взять [illegible] „долиной почти неизвѣстнаго искусства, когда [illegible] до сихъ [illegible] и даже столько значительныхъ [illegible] не только въ одеждѣ [illegible] и даже также и въ краскахъ, [illegible] всѣмъ извѣстенъ, очень распространенъ [illegible] изданіи: „L' [illegible] [illegible] посѣщенъ спеціально Кавказомъ [illegible] [illegible] [illegible]

ное сочиненіе: „Le Caucase pittoresque“; повсюду пользуется великимъ уваженіемъ сочиненіе француза Верновиля: „La Souanétie libre“; во всей Европѣ давно съ великимъ почетомъ извѣстны путешествія Дюбуа-до-Монперё въ Крымъ и на Кавказъ, Тексьѐ—въ Арменію, Броссѐ—въ Грузію и Арменію; точно также во всей Европѣ давно извѣстно превосходное сочиненіе нашего соотечественника, профессора Гримма, объ аріанской архитектурѣ, на французскомъ языкѣ; всѣ люди науки съ почтеніемъ относятся къ сочиненію профессора Кондакова о грузинской архитектурѣ; многіе русскіе (какъ напримѣръ г. Вырубовъ и другіе) напечатали рядъ изслѣдованій о доисторическихъ ископаемыхъ древностяхъ и исскуствѣ Кавказа; многочисленные свѣдѣнія и рисунки изъ всѣхъ этихъ сочиненій и изданій вошли въ составъ всѣхъ исторій искусства послѣдняго времени: и послѣ всего этого говорить, что „художественная сторона чудной по красотѣ страны этой почти вовсе неизвѣстна“!

Какъ это странно!

Однако мы не остановимся на подобномъ заявленіи, и взглянемъ на изданіе г. Мурьѐ, какъ будто бы его предисловія вовсе не существовало.

Планъ сочиненія этого—очень обширный. Сначала идетъ „Археологія“—самая пространная часть книги, занимающая въ ней почти цѣлую половину. Затѣмъ слѣдуютъ исскуства: „Архитектура“, „Скульптура“, „Золотыхъ дѣлъ мастерство“ (по большей части предметы, имѣющіе характеръ скульптурный), „Вышивки“ (картины и орнаментація), „Эмаль“, „Живопись“. Послѣдній отдѣлъ—исскуства художественно-промышленныя: „Золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ производство“ (orfévrerie bijouterie), „Ковры“, „Гончарное дѣло“, „Жилище и утварь“. Но, не смотря на эту обширность своей программы, сочиненіе г. Мурьѐ не можетъ считаться вполнѣ удовлетворительнымъ. Текстъ оставляетъ желать очень многаго, и главная заслуга изданія—это рисунки, помѣщенные какъ на отдѣльныхъ таблицахъ, такъ и внутри текста, то въ видѣ гравюръ на деревѣ, то въ видѣ фототипій. Они очень многочисленны, выполнены прекрасно, вѣрно и отчетливо и составляютъ истинный вкладъ въ дѣло изученія Кавказа и его оригинальнаго исскуства.

Въ первой, „археологической части“, таблицъ всего свыше 50, и на нихъ помѣстились изображенія многихъ сотенъ предметовъ самаго разнообразнаго характера и вида. Но текстъ вовсе не выполняетъ здѣсь своего назначенія: онъ не только не представляетъ какого-либо самостоятельнаго изслѣдованія, но даже самаго краткаго объясненія внѣшняго вида и происхожденія формъ. Авторъ такъ мало приготовленъ къ своему дѣлу, что за диво разсказываетъ въ самомъ началѣ своего текста: „*Въ послѣдніе годы* (!) люди, занимающіеся археологическими изслѣдованіями, не ограничиваются изученіемъ древнихъ памятниковъ, которые представляются сами собой взору; *нынѣче, болѣе чѣмъ когда-нибудь въ модѣ* (il est plus que jamais de mode) (!) производить раскопки, съ любопытствомъ допрашивать почву, обязанную разсказывать намъ давно-погребенныя въ ней тайны...“

„Въ послѣдніе годы!“ „Въ модѣ!“ Какія это все странности! Возможно ли представить себѣ, не то что ученаго, но даже человѣка, просто сколько-нибудь знающаго, который нашелъ бы возможнымъ сказать, что археологическія раскопки вошли въ употребленіе „въ послѣдніе годы“, и что теперь онѣ „въ модѣ“?

Въ другомъ мѣстѣ, давая краткій (повсегдашнему) списокъ таблицы № 48, г. Мурьѐ говоритъ, что бронзовая бляха отъ пояса № 80 покрыта орнаментами, имѣющими форму ромбовъ и двухъ буквъ Z крестъ-накрестъ. Изъ этого выходитъ, что онъ еще вовсе не знаетъ, что эти „буквы Z“—не что иное, какъ очень извѣстная „свастика“.

Такихъ примѣровъ малой подготовленности автора можно было бы представить нѣсколько.

Но если текстъ „археологическаго отдѣла“ неудовлетворителенъ, то рисунки атласа удовлетворительны какъ нельзя болѣе. Здѣсь идутъ сначала (таблицы 1 и 2) предметы, добытые изъ низшаго пласта кладбища самтавровскаго, близь Мцхета, въ Грузіи, принадлежащіе къ періоду, переходному отъ бронзоваго къ желѣзному вѣку: мечи, топоры, наконечники копій и стрѣлъ, иглы, пуговки, браслеты, застежки, кольца, бусы; затѣмъ (таблицы 3, 27—32) слѣдуютъ предметы изъ высшаго пласта того же кладбища: женскія ожерелья, женскія головныя булавки, серьги; далѣе (таблица 5)—гончарныя и стеклянныя издѣлія изъ того же кладбища; далѣе (таблицы 6, 7 и 8)—предметы вооруженія и украшенія, открытые въ Степанцминдѣ (близь Казбека) и принадлежавшіе „воинственному женскому племени, жившему тутъ за 400—500 лѣтъ до Р. Х.“. Далѣе идутъ предметы характера церковно-христіанскаго (таблицы 9, 32), античнаго (табл. 10), цѣлая коллекція церковныхъ христіанскихъ колокольчиковъ (табл. 11), древне-азіатскій литой гриффонъ (табл. 12), золотые женскіе предметы и слезницы (lacrymatoires) плитяныхъ гробницъ верхняго пласта самтавровскаго кладбища (табл. 13 и 14), разные скиѳскіе предметы, древняго, и грузинскіе, новаго времени, какъ-то: котлы, шандалы и проч. (табл. 15—17, 19, 26). На таблицѣ 18 изображенъ красный фаянсовый кувшинъ, съ металлическими отблесками и персидскою надписью. Далѣе, между другими многочисленными предметами, особенно замѣчательны и важны бронзовые предметы, отрытые въ Хевсуріи, въ видѣ лосей и оленей (табл. 25, №№ 12 и 21), такъ какъ именно они должны будутъ, кажется, несомнѣнно повести однажды къ значительнымъ выводамъ, когда ихъ сравнятъ съ золотыми предметами, отрытыми въ Новочеркаскѣ (корона и проч.) и находящимися въ Эрмитажѣ. На таблицахъ 33—35 представлена цѣлая масса золотыхъ предметовъ византійской эпохи (серьги, кольца, розетки, аграфы, пряжки), добытыхъ изъ камунтскаго и голіаѳскаго кладбищъ въ Осетіи и находящихся теперь въ Тифлисскомъ музеѣ. Предметовъ всего здѣсь въ коллекціи до 10,000, а добыты они изъ разрытія болѣе чѣмъ 500 могилъ. На таблицахъ 37—43 изображены золотые и бронзовые предметы изъ коллекціи генерала Конарова, добытые въ разныхъ пунктахъ Осетіи. Наконецъ, на табл. 47—51, по-

мѣщены рисунки золотыхъ и бронзовыхъ предметовъ, добытыхъ въ Осетіи и входящихъ въ составъ кавказской коллекціи полковника Ольшевскаго, во Владикавказѣ.

Эти предметы рисованы прямо съ натуры, въ большинствѣ же случаевъ съ фотографическихъ снимковъ, и старательно воспроизведены посредствомъ литографіи, а потому представляютъ всѣ гарантіи достовѣрности. Они, конечно, будутъ играть очень важную роль не только при изученіи искусства кавказскихъ народовъ въ отдаленнѣйшіе періоды, но и при изученіи искусства и быта скиѳовъ, этихъ народовъ, когда-то жившихъ на нашемъ югѣ и наполнившихъ нашъ Эрмитажъ произведеніями, изумительными по красотѣ и характерной оригинальности, но все еще не объясненными. Художественныя произведенія древнихъ обитателей Кавказа, какъ теперь оказывается, представляютъ много родства и сходства съ произведеніями скиѳскаго искусства.

Архитектура занимаетъ не слишкомъ много мѣста въ сочиненіи г. Мурьѐ—одну тетрадку текста, всего въ шесть страничекъ, и притомъ на-половину состоящихъ изъ общихъ мѣстъ, а на-половину изъ историческихъ цифръ и именъ. Ни характеристикъ, ни художественнаго разбора тутъ нѣтъ. Нельзя же признавать характеристикой и разборомъ такія фразы, какъ наприм.: „обширность внутренняго пространства церкви въ Мокви, ея изящный куполъ, продолженный высокими стволами выросшихъ теперь тамъ наверху деревьевъ,—все это поражаетъ зрителя удивленіемъ. Внутри, стройные каменные столбы, пять галлерей, вымощенныхъ мраморомъ, остатки карнизовъ, свидѣтельствуютъ объ извѣстномъ великолѣпіи и объ искусствѣ, довольно уже усовершенствовавшемся". Можетъ быть, все это годилось бы для фельетона, или для „Путевыхъ замѣтокъ", но, для книги объ искусствѣ, такихъ фразъ—еще слишкомъ мало. За то рисунки представляютъ здѣсь уже много хорошаго и дѣльнаго. Плановъ всего только два: 1) церкви св. Рипсимы, въ Вагаршабадѣ, построеніе которой относятъ въ 618 году и которую считаютъ древнѣйшимъ армянскимъ храмомъ; 2) церкви въ Мокви, въ Абхазіи, имѣющей нѣчто общее съ кутаисскимъ соборомъ и относимой, вмѣстѣ съ этимъ соборомъ, къ XI вѣку. Эти два плана выбраны правильно: они представляютъ два характерныхъ типа—одинъ, болѣе древній и малосложный; другой, церкви-собора, болѣе поздній и сложный. Другая таблица представляетъ перспективные виды (въ довольно маленькихъ размѣрахъ) четырехъ изъ числа капитальнѣйшихъ армянскихъ, грузинскихъ и другихъ кавказскихъ построекъ: кутаисскаго собора, церкви въ Мартвили, въ Мингреліи, знаменитаго гелатскаго монастыря и церкви въ Зугдиди, въ Мингреліи. Къ сожалѣнію, мы здѣсь не встрѣчаемъ ни собора въ Ани, ни церквей мцхетской, эчміадзіанской и многихъ иныхъ. Затѣмъ, цѣлыхъ три листа атласа наполнены подробными и точными деталями армяно-грузинской архитектуры, и вотъ они-то даютъ всего болѣе понятія объ оригинальности этой архитектуры, о роскоши, красотѣ и разнообразіи ея восточной скульптурной орнаментистики. Но, вмѣсто того, чтобы нарисовать картину всего этого, намѣтить главныя черты этой своеобразной архитектуры, г. Мурьѐ высказываетъ только такія тощія, близорукія и неправильныя соображенія: „Христіанское искусство имѣло сначала одинъ общій центръ, откуда оно распространилось на всѣ страны Европы, Малой Азіи, по Кавказу и Сиріи. Но нигдѣ христіанское искусство не задавило элементовъ національныхъ; напротивъ, освободивъ ихъ отъ классическаго гнета, оно призвало ихъ къ жизни. Отсюда происходитъ безконечное разнообразіе подробностей при общемъ единствѣ. Романскій періодъ есть по преимуществу тотъ, гдѣ эти разнообразія высказались всего яснѣе. Невозможно опредѣлить, въ какой именно моментъ христіанское искусство сдѣлалось искусствомъ романскимъ, потому-что послѣднее не принесло съ собою никакого новаго архитектурнаго элемента. Въ заключеніе, надо смотрѣть на армяно-грузинскую архитектуру, какъ на одну изъ вѣтвей христіанскаго искусства. Она почерпнула коренные элементы въ общемъ источникѣ, но дифференцировалась, вначалѣ, посредствомъ мѣстныхъ вліяній, а потомъ вслѣдствіе заимствованій у Запада и готической архитектуры". Во всемъ этомъ, что ни фраза—то невѣрность и незнаніе. Высказывать такія мнѣнія позволительно было развѣ лѣтъ 40 тому назадъ, когда еще только начинали изучать всѣ архитектурные стили, кромѣ греческаго и римскаго. Готика въ армяно-грузинской архитектурѣ! Заимствованія у нея отъ Европы! Романскій стиль не принесъ никакого новаго архитектурнаго элемента, а только переиначился, переобразился изъ древне-христіанскаго! Какое незнаніе, какая старинность понятій!

Скульптура занимаетъ въ сочиненіи г. Мурьѐ также немного мѣста: всего одну тетрадочку, съ 4-мя страничками текста, но за то съ нѣсколькими рисунками, чрезвычайно интересными. Здѣсь нечего искать скульптуры въ настоящемъ смыслѣ слова—самостоятельной скульптуры, съ изображеніемъ людей въ видѣ статуй и барельефовъ: нѣтъ, такой скульптуры на Кавказѣ не существуетъ, и, можетъ быть, никогда не существовало, потому-что византійское искусство передало армянскому и грузинскому свою ненависть къ изображенію человѣческой фигуры, а народы-язычники и народы-мусульмане также никогда не питали симпатіи къ скульптурѣ. Поэтому всѣ образцы этого искусства, приведенные у г. Мурьѐ, относятся только къ скульптурѣ орнаментальной и декоративной. Это—все та скульптура, которая служитъ дополненіемъ и лучшимъ украшеніемъ созданій архитектурныхъ.

Изъ числа шести образцовъ, помѣщенныхъ у г. Мурьѐ, пять представляютъ надгробныя плиты, сплошь покрытыя орнаментальными плетешками, завитками изъ цвѣтовъ и листьевъ и безконечными геометрическими извивами линій, и все это—въ армяно-грузинскомъ стилѣ. Кресты, размѣщенные въ разныхъ мѣстахъ среди этой изящной орнаментаціи, много прибавляютъ къ красотѣ цѣлаго. Шестой, над-

гробный памятникъ арияннна Манукъ-Назара въ Джульфѣ, конца XVI вѣка, имѣетъ видъ грубо отесаннаго коня, тѣло котораго покрыто орнаментами и рельефными фигурами (это составляетъ необычайное исключеніе въ кавказскомъ искусствѣ). Тутъ есть изображенія сирены, съ вѣнцомъ на головѣ, всадника, ведущаго за собою плѣнныхъ на веревкѣ, стягивающей имъ шею, какихъ-то звѣрей, стоящихъ на заднихъ лапахъ и борящихся; есть также изображеніе владыки, сидящаго на тронѣ, которому одинъ рабъ, на колѣняхъ, подаетъ кубокъ, тогда какъ другой, сидящій по восточному на-корточкахъ, играетъ на лютнѣ. Впрочемъ, этотъ рельефъ, всѣми подробностями, бытовыми и костюмными, доказываетъ въ полной мѣрѣ персидское вліяніе.

Необыкновенно любопытны деревянныя рѣзныя двери, XIII вѣка, изъ Сванетіи, находящіяся въ Тифлисскомъ музеѣ, которыхъ г. Мурьѐ даетъ намъ также изображеніе. Онѣ покрыты превосходными, чудесно-изящными орнаментами, въ видѣ громадныхъ розетокъ, въ видѣ звѣздъ, всѣ пустоты внутри и около которыхъ наполнены цвѣточными орнаментами византійско-кавказскаго стиля; по сторонамъ направо и налѣво, въ вертикальномъ направленіи, расположено 8 продолговатыхъ щитковъ, и на 4-хъ изъ нихъ числа изображены рѣзныя фигуры въ ростъ святыхъ воиновъ и женъ. Подобныя рѣзныя двери, по словамъ г. Мурьѐ, находились, въ прежнія времена, въ большинствѣ арияискихъ и грузинскихъ церквей.

Наконецъ, сюда же относится рѣзной деревянный образъ, представляющій Богоматерь на тронѣ съ Младенцемъ-Іисусомъ на колѣняхъ; по сторонамъ ихъ апостолы—Петръ и Павелъ. Этотъ образъ, находящійся въ церкви сорока мучениковъ въ Накалакеви, въ 10 верстахъ отъ станціи Ново-Сенаки, по потибакинской желѣзной дорогѣ, есть единственный рѣзной образъ, видѣнный Мурьѐ на всемъ Кавказѣ. Но, вѣроятно, ихъ прежде было тутъ много вездѣ.

Оклады на иконахъ и переплеты на богослужебныхъ книгахъ, складни, кресты, кубки, чаши, подносы и проч., выполненные изъ золота и серебра, а на предметахъ церковныхъ часто съ эмалью, со множествомъ вставленныхъ, среди узоровъ, драгоцѣнныхъ камней, и съ маленькими изображеніями святыхъ, представляютъ снова великолѣпные образцы арияно-грузинской орнаментальной скульптуры. Основные мотивы здѣсь—византійскіе, но нерѣдко съ прибавкою множества мотивовъ арияно-грузинскихъ. Г. Мурьѐ представилъ, въ своемъ атласѣ, довольно много превосходныхъ и характерныхъ образцовъ этого рода произведеній. Самый знаменитый и самый великолѣпный между ними—окладъ чудотворной иконы Богоматери, что въ гелатскомъ монастырѣ.

Живописи отведено у г. Мурьѐ опять-таки слишкомъ мало мѣста, и на этотъ разъ надо пожаловаться не только на обычную скудость текста, но и на крайнюю недостаточность рисунковъ: представлены всего одинъ образъ Богородицы и портретъ царя Левана II мингрельскаго, съ фрески XVII вѣка. Спрашивается: позволительно-ли это въ исторіи, или даже просто въ „изложеніи“ кавказскаго искусства? Впрочемъ, отнесемъ къ похвалѣ г. Мурьѐ по крайней мѣрѣ то, что онъ указываетъ въ своемъ текстѣ (сколько ни краткомъ и неудовлетворительномъ) на присутствіе арияискаго и грузинскаго элемента даже въ образахъ. Такъ, наприм., онъ утверждаетъ, что, на иконѣ Богородицы Чемокмедской (въ кутаисской губерніи), „овалъ головы, разрѣзъ губъ, выраженіе взгляда, чистота чертъ лица прямо заимствованы изъ типа грузинскаго“, а на окладѣ этой иконы Богоматерь изображена съ головнымъ уборомъ „тасакрави“, имѣющимъ видъ вѣнца и носимымъ до сихъ поръ грузинками.

Въ отдѣлахъ золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастерства („Orfévrerie“ и „Bijouterie“, авторъ представилъ очень много оригинальныхъ и изящныхъ образцовъ колецъ, серегъ, крестиковъ, браслетовъ, аграфовъ, булавокъ, ожерелій, цѣпей, бывшихъ всегда въ употребленіи у женщинъ на Кавказѣ въ древнее и новое время, изъ множества частныхъ коллекцій. Этотъ отдѣлъ—одинъ изъ самыхъ характерныхъ, разнообразныхъ и самобытныхъ въ изданіи г. Мурьѐ. Впослѣдствіи онъ навѣрное послужитъ важнымъ документомъ при изученіи кавказскаго исскуства.

„Ковры и „гончарныя произведенія“ принадлежатъ къ числу замѣчательнѣйшихъ созданій кавказскаго художественно-промышленнаго искуства. Г. Мурьѐ представилъ лишь очень небольшое число ихъ образцовъ—можно сказать, одну каплю изъ цѣлаго океана; но и эта капля возбуждаетъ въ высшей степени интересъ и заставляетъ желать обширнаго, многочисленнаго собранія снимковъ, рисунконъ, и притомъ въ краскахъ, такъ какъ именно краскани богатъ Кавказъ.

Послѣдній отдѣлъ: „Жилище и домашняя обстановка“—одинъ изъ самыхъ полныхъ и удовлетворительныхъ у г. Мурьѐ, если не по тексту, то по рисункамъ. Здѣсь собрано очень значительное количество издѣлій изъ дерева, мѣди, желѣза, стекла, обожженной глины, которыхъ формы крайне своеобразны и интересны. Здѣсь есть корзины, жбаны, ступки, ножи, косари, серпы, плошки, тарелки, топоры, молоты, горшки, кубки, сосуды очень разнообразныхъ формъ, съ ручками и безъ ручекъ, сундуки и сундучки, люльки, стулья, скамейки, полки для ложекъ и ножей и т. д.—все это, въ большинствѣ случаевъ, покрытое богатой рѣзьбой и орнаментистикой. Въ иныхъ случаяхъ чувствуется сильное вліяніе Персіи, но во многихъ другихъ несомнѣнно присутствіе національныхъ элементовъ, мѣстныхъ, кавказскихъ, и именно это-то придаетъ необычайный интересъ этому отдѣлу.

Въ заключеніе слѣдуетъ сказать, что, не взирая на разные свои недостатки, изданіе г. Мурьѐ представляетъ много интереса и важности не только для ученаго, но и для художника. И тотъ, и другой, почерпнутъ въ атласѣ много новаго для себя матеріала, хотя и далеко неполнаго. Въ изданныхъ до сихъ поръ 24 тетрадяхъ многаго еще не хватаетъ, и въ текстѣ, и въ рисункахъ, изъ того, что явно назначено для изданія; на особомъ печатномъ листочкѣ, приложенномъ къ одной изъ тетрадокъ, сказано, что все недостающее будетъ приложено „къ послѣднему выпуску“. До насъ

доходилъ слухъ, что этого послѣдняго выпуска (а, можетъ быть, и нѣсколькихъ послѣднихъ выпусковъ) никогда не будетъ издано.

Не знаемъ, правда-ли это, но это было бы очень жалко.

(*„Вѣст. Изящн. Искус.“ 1885, вып. II, стр. 163—191*).

По поводу г. Буренина.

Когда твой противникъ начинаетъ вдругъ безсовѣстно фальшивить, лгать и врать, это хорошій знакъ. Ему, значитъ, приходится очень плохо, у него уже нѣтъ больше никакого честнаго оружія на лицо, онъ растерялъ всѣ свои силы, онъ припертъ къ стѣнѣ, ему уже болѣе ничего не остается, какъ погибать; и вотъ, въ эту послѣднюю минуту онъ еще, въ послѣдній разъ, пробуетъ какъ-нибудь увернуться, хоть на минуту спастись, — и вотъ, онъ прибѣгаетъ къ самымъ низкимъ средствамъ, ко лжи, фальши, къ выдумкамъ. Поэтому-то, послѣдняя статья г. Буренина въ „Новомъ Времени“ (№ 3275), подъ названіемъ „Таранъ художественной критики“, очень меня порадовала: она вся полна тѣхъ прекрасныхъ качествъ, про которыя я говорю, она только показываетъ отчаянное положеніе этого автора. Ему, повидимому, вмѣстѣ съ его „Новымъ Временемъ“, слишкомъ солоны пришлись недавнія мои выписки (въ „Вѣстникѣ Европы“ [1]) изъ ихъ статей, ему, во что бы то ни стало, требуется ослабить впечатлѣніе всего того, что они съ г. Суворинымъ и другими наговорили въ своей газетѣ про русское искусство и русскихъ художниковъ.

Посмотрите, ради Бога, какую массу лжи и фальши онъ выдвинулъ нынѣче впередъ для заштукатуренія своихъ безобразій.

Прежде всего, г. Буренинъ объявляетъ, что я „зову всѣхъ нашихъ художественныхъ критиковъ, за исключеніемъ себя самого, тормазами русскаго искусства“, что, по моему мнѣнію, всѣ художественные наши критики и писатели „пишутъ только вздоръ“. Первая ложь. Такихъ словъ я никогда не говорилъ и ничего подобнаго никогда не думалъ. Начиная съ самой первой страницы своей статьи, я высказывалъ, что у насъ немало людей, страстно любящихъ русское художество, съ любовью слѣдящихъ за его успѣхами, и считающихъ всякій новый шагъ его впередъ истиннымъ торжествомъ и праздникомъ для себя. „Да,—прибавлялъ я,—по счастью такихъ людей у насъ теперь уже немало, и ихъ мнѣнія *много разъ* высказывались даже въ печати“. Эту мысль я много разъ подтвердилъ въ своихъ статьяхъ многочисленными примѣрами, а въ одномъ мѣстѣ привелъ даже множество отрывковъ изъ отзывовъ провинціальной нашей печати, которые служатъ доказательствомъ не торможенья, а самого симпатичнаго отношенія къ русскому искусству. Но, само собою разумѣется, такъ какъ моя задача была на этотъ разъ „тормазы“, то о нихъ всего болѣе и говорено въ моихъ статьяхъ. Если бы мнѣ понадобилось указывать благопріятныя вліянія на наше искусство, то я бы ихъ и указалъ, и хотя ихъ было у насъ всегда несравненно менѣе, чѣмъ „тормазовъ“, но, все-таки, они были, и о нихъ я не разъ упоминалъ въ другихъ случаяхъ.

Беря подъ свое покровительство нашего живописца Брюллова, г. Буренинъ увѣряетъ своихъ читателей, будто бы я называю этого художника „совершеннѣйшею дрянью“. Вторая ложь. Я никогда не говорилъ ничего подобнаго. Въ теченіи послѣднихъ 25 лѣтъ, я не разъ писалъ о Брюлловѣ, много разъ нападалъ на то, что находилъ у него поверхностнымъ, легкомысленнымъ, надутымъ, реторичнымъ, фразернымъ, холоднымъ, безсердечнымъ, фальшивымъ, и, все-таки, всегда отдавалъ справедливость его геніальному таланту и блеску. Правда, у меня разъ встрѣчается слово „дрянность“: въ одной изъ послѣднихъ статей своихъ я говорилъ про то, что г. Буренинъ даже и до сихъ поръ, „не способенъ былъ уразумѣть все ничтожество и дрянность обычнаго содержанія у Брюллова, всю академичность его склада и направленія, какъ это давно уже признала вся Европа“, но, вѣдь, каждый, знающій грамоту, видитъ, что тутъ рѣчь идетъ о „дрянности содержанія картинъ“, а не о „дрянности Брюллова“.

Далѣе, г. Буренинъ увѣряетъ, что я назвалъ Брюллова — „ничтожностью“. Третья ложь. Ничтожностью называлъ Брюллова не я, а Тургеневъ. Онъ даже удивляется, какъ это могли „20 лѣтъ сряду поклоняться такой пухлой ничтожности какъ Брюлловъ“. И такъ думалъ не одинъ Тургеневъ: можно было указать много и другихъ, начиная съ знаменитаго нашего живописца Иванова и кончая множествомъ людей изъ среды художниковъ и публики, особливо въ послѣднее время.

Далѣе, г. Буренинъ говоритъ, что, по моему мнѣнію, Пушкинъ и Гоголь не понимали ничтожества Брюллова „по совершенному своему эстетическому невѣжеству“. Четвертая ложь. Я никогда ничего подобнаго не говорилъ. Можно быть талантливымъ, великимъ писателемъ и, все-таки, ошибаться въ пониманіи другихъ искусствъ, но это не значитъ быть эстетическимъ невѣждой.

Для того, чтобъ доказать мою клевету на Гоголя, что онъ и не подозрѣвалъ въ живописи той правдивой реальности, какая наполняетъ его творенія, г. Буренинъ уговариваетъ меня прочитать одно мѣсто въ „Портретѣ“ Гоголя, гдѣ одинъ художникъ даетъ другому такой совѣтъ: „Изслѣдуй, изучай все, что ни видишь, покори все кисти, но во всемъ уйди

[1]) Вѣстникъ Европы 1885, апрѣль, статья: „Тормазы русскаго искусства“, стран. 539—549. *Ред.*

находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну созданія. Блаженъ избранникъ, владѣющій ею. Нѣтъ ему низкаго предмета въ природѣ. Въ ничтожномъ художникъ-создатель такъ же великъ, какъ и въ великомъ; въ презрѣнномъ у него уже нѣтъ презрѣннаго, ибо сквозитъ невидимо сквозь него прекрасная душа создавшаго, и презрѣнное уже получило высокое выраженіе, ибо протекло сквозь чистилище его души". Эти слова Гоголя приведены г. Буренинымъ для того, чтобъ поразить меня на-голову. Однако, оказывается, что этого не будетъ, потому-что своею цитатою изъ Гоголя г. Буренинъ совершилъ только фальшь и подлогъ. Не то, чтобъ этихъ словъ не было у Гоголя, но дѣло въ томъ, что они совсѣмъ другое значитъ. Г. Буренинъ тщательно скрылъ отъ своего читателя (можетъ быть, не довольно твердо помнящаго это мѣсто у Гоголя), что эти слова говоритъ своему сыну—кто? Не простой художникъ, не обыкновенный живописецъ, а схимникъ, удалившійся въ монастырь, а потомъ въ пустыню, отказавшійся отъ міра, долго не хотѣвшій брать кисти въ руки, и, лишь по приказанію своего игумена, рѣшившійся, наконецъ, написать картину „Рождество Христово". Поэтому-то, въ наставленіи своему сыну онъ и говоритъ: „Намекъ о божественномъ, небесномъ раѣ заключенъ для человѣка въ искусствѣ и по тому одному оно уже выше всего. Все принеси ему въ жертву и возлюби его со всею страстью;—не страстью, дышащею земнымъ вожделѣніемъ, но тихой небесной страстью: безъ нея не властенъ человѣкъ возвыситься отъ земли и не можетъ дать чудныхъ звуковъ успокоенія..." Спрашивается: про какое искусство говоритъ тутъ Гоголь? Ясно, про религіозное и идеальное. Здѣсь нѣтъ и помина о томъ реальномъ искусствѣ, почерпнутомъ изъ живой дѣйствительности, которому посвящены всѣ великія созданія Гоголя. Значенія той живописи, которая бралась бы за такіе точно сюжеты, какіе у него самого всегда были въ его повѣстяхъ и романахъ, онъ еще не понималъ и не подозрѣвалъ.

Вдобавокъ ко всему, г. Буренинъ „забылъ" упомянуть, что въ томъ же „Портретѣ", всего нѣсколькими страницами выше, Гоголь прямо уже отзывается съ полнымъ презрѣніемъ о „жанрѣ", повидимому, бывшемъ ему вполнѣ антипатичнымъ.

Значитъ, что же сдѣлалъ г. Буренинъ, утаивъ отъ читателя настоящій смыслъ гоголевскаго текста и выпустивъ изъ него самыя важныя, самыя рѣшительныя, самыя всеопредѣляющія слова? Онъ сдѣлалъ то же, что всегда дѣлаетъ карточный шуллеръ: одну карту спряталъ, другую вытащилъ.

Далѣе, переходя къ выгораживанію своей газеты, г. Буренинъ говоритъ: „Ни „Новое Время", ни я, никогда не отвергали великаго таланта Верещагина, никогда не нападали на художественную технику его произведеній, никогда не осуждали его, такъ какъ не считали себя компетентными судьями въ техническомъ отношеніи". Все это новыя и новыя лжи. „Никогда не отвергали *великаго таланта* Верещагина, никогда не нападали на *художественную технику* его, никогда *не осуждали его*". Какъ такъ? Скажите, какія скромности! А кто же, какъ не вы сами, г. Буренинъ, писали въ 1880 году, въ „Новомъ Времени": „Моя критика о Верещагинѣ должна будетъ почти свестись на самыя элементарныя замѣчанія, ибо иныхъ картины его не могутъ вызвать. По моему убѣжденію, индійскія картины Верещагина вовсе не представляютъ въ русскомъ искусствѣ художественнаго факта, имѣющаго внутреннее значеніе; онѣ только блестящее, модное явленіе, котораго фейерверочный блескъ ослѣпляетъ толпу, но которое, тѣмъ не менѣе, все же явленіе поверхностное... Полотно это годно для панорамы, для театральнаго занавѣса: тамъ оно будетъ вполнѣ на своемъ мѣстѣ, тамъ *грубая, кричащая колоритность* и эффектность его красокъ, *небрежно рѣзкое письмо* могутъ производить надлежащее впечатлѣніе при извѣстномъ отдаленіи зрителя и искусственномъ освѣщеніи. Но для картины это *грубое письмо*, эти *кричащія краски*, эта *малая выдержка воздушной перспективы* — все это слишкомъ грубо, декоративно". Кто это писалъ? Кто тутъ считалъ себя вполнѣ компетентнымъ по всѣмъ техническимъ подробностямъ? Кто объявлялъ, именно въ силу своихъ „техническихъ познаній", что „большинство индійскихъ картинъ Верещагина писаны, вѣроятно, съ фотографій"? Кто еще рѣшалъ, опять-таки, съ изумительнымъ познаніемъ „техники", что созданія Верещагина—не картины, а иллюстраціи и, при этомъ, давалъ какія-то безтолковыя объясненія, что̀ такое „картина" и что̀ такое иллюстрація; кто, наконецъ, тоже вслѣдствіе великихъ своихъ знаній, рѣшилъ, что, за два года пребыванія въ Индіи, Верещагинъ могъ бы сдѣлать что-нибудь и побольше, и поглубже? Кто это все говорилъ и писалъ въ „Новомъ Времени"? Неужели не этотъ самый г. Буренинъ, другъ и пріятель, товарищъ и сообщникъ г. Суворина, а какой-то другой?

Но возьмемъ теперь и самого г. Суворина. Развѣ не онъ писалъ въ своей газетѣ, что Верещагинъ „постепенно снисходилъ отъ сильныхъ картинъ среднеазіятской войны къ болѣе слабымъ картинамъ русско-турецкой войны", что онъ „беретъ изображеніями странныхъ, выдающихся физіономій, и когда въ русскомъ войскѣ такихъ чертей не обрѣтается, то онъ очень ловко и мило дѣлаетъ по полотну мазки кистью, обмоченной въ красную краску, и говоритъ, что все это трупы и кровь, хотя, при ближайшемъ разсмотрѣніи, это оказывается какими-то кочками и кучами навоза"? и т. д. Кто это писалъ? Не г. Суворинъ? И не въ „Новомъ Времени"? Или это называется: „не отвергать великаго таланта", „не нападать", „не осуждать"?

Я уже не говорю о всѣхъ тѣхъ низостяхъ, какія любезная парочка писала про Верещагина: что и фокусникъ-то онъ, и шарлатанъ (потому-что старался устраивать выставки свои такъ художественно, какъ никто прежде него, почему большинство европейскихъ художниковъ тотчасъ и стали подражать ему), и закармливалъ-то онъ обѣдами рецензентовъ за-границей, и отъ профессорства-то отказался изъ-за эффекта, и три картины своихъ сжегъ изъ-за того

въ одинъ словомъ все, что только можетъ придти въ голову малыхъ людей, потерпѣвшихъ полный отказъ и сорвать, и чтобъ К. послѣ всего этого г. Буренинъ имѣетъ наглость выражаться, что печатно объявляетъ себя отъ „Новаго Времени“ совершенно независимымъ относительно Вержбилова, „съ коимъ не считаетъ себя солидарнымъ“?

Не прибавилъ ли всей своей лжи г. Буренинъ выдумавъ еще вотъ какое-то „критическое мнѣніе“, которое онъ и для него обязательно и художественныхъ рѣшилъ судить изъ этого мнѣнія? Что за художественный критикъ такой г. Буренинъ? Гдѣ, когда, какъ онъ высказывалъ это „критическое мнѣніе“? Развѣ онъ не былъ всегда противъ Вержбилова? Развѣ онъ не говорилъ, что его картины — „вывѣски“? Развѣ онъ не называлъ его „маляромъ“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ рисовать“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ компоновать“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать красками“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать воздухъ“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать свѣтъ“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать тѣни“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать отраженій“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать воду“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать небо“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать деревья“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать людей“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать животныхъ“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ писать ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего, ничего“? Развѣ онъ не говорилъ, что онъ „не умѣетъ ничего,

По поводу лекціи профессора Ландцерта о картинѣ Рѣпина.

I.

„Я нисколько не благодаренъ вамъ, любезный В. В., что вы прислали мнѣ напечатанную лекцію г. Ландцерта („Вѣстникъ изящныхъ искусствъ“, апрѣль). Теперь я не совсѣмъ здоровъ, мнѣ необходимо спокойствіе, а эта лекція способна возмутить кого угодно. Да скажите, ради Бога, не правъ ли я, что у насъ бабы шьютъ сапоги, а сапожники пекутъ пироги? Анатомъ читаетъ ученикамъ лекціи о высшемъ искусствѣ, и гдѣ же? Въ стѣнахъ самой Академіи художествъ, и при этомъ самъ же объявляетъ слушателямъ, что онъ это дѣлаетъ „по просьбѣ нѣкоторыхъ изъ ихъ товарищей“ и что позволяетъ себѣ говорить объ искусствѣ, „какъ не-спеціалистъ“. Я спрошу: неужели въ нашемъ храмѣ искусствъ нѣтъ ни одного спеціалиста, къ которому „нѣкоторые товарищи“ могли бы обратиться за поясненіями о значеніи искусства вообще, и живописи—въ особенности? Отчего „нѣкоторые товарищи“ изъ учениковъ предпочли просить не-спеціалиста вмѣсто спеціалиста? Изъ этого, по моему, выходитъ, что г. Ландцертъ унизилъ не Рѣпина, а только значеніе самой Академіи: онъ этимъ доказалъ, что въ Академіи художествъ нѣтъ никого, кромѣ него, способнаго объяснять искусство. Неправда-ли, фактъ довольно забавный?

„Но это не все. Мнѣ кажется, никто не станетъ оберегать учениковъ отъ Рембрандта или Рубенса за то, что они бывали иногда небрежны въ рисункѣ, отъ Рафаэля за то, что онъ былъ не колористъ, отъ Микель-Анджело за то, что онъ былъ недостаточно „эстетиченъ“, какъ выразился одинъ нѣмецкій профессоръ. Всѣ эти геніальные художники имѣли свои недостатки; однако же, намъ въ голову не придетъ изъ-за того умалять ихъ достоинства. Каждый изъ нихъ имѣлъ свое особенное совершенство, которое приковываетъ насъ и заставляетъ забывать ихъ недостатки. Г. Ландцертъ, повидимому, не знаетъ, что гдѣ душа, тамъ и красота, гдѣ искренность, тамъ и вѣра, гдѣ наивность, тамъ и трогательность, гдѣ сила художника, тамъ и наше изумленіе. Что же касается выбора сюжета, то это зависитъ чисто отъ степени интеллектуальности человѣка, его чувства, такта и гармоніи.

„Но если г. Ландцертъ хотѣлъ на голову поразить Рѣпина, то выборъ его былъ крайне неудаченъ. Пускай говорятъ, что хотятъ, пускай упрекаютъ Рѣпина, въ чемъ угодно, но уже никакъ нельзя упрекать его, что онъ плохой рисовальщикъ. Какъ технику, вообще, Рѣпину рѣшительно нѣтъ равнаго среди насъ, и дай Богъ, чтобы Академія побольше выпускала подобныхъ техниковъ: тогда намъ бы оставалось только радоваться. Къ сожалѣнію, ихъ что то не видать. Вотъ уже многіе годы проходятъ, а все нѣтъ никого, похожаго на Рѣпина.

„Но посмотрите, какой маневръ выбралъ г. Ландцертъ. Раньше всего онъ сомнѣвается, читалъ ли кто-нибудь изъ его слушателей „Лаокоона“ Лессинга. Напрасно. Еще и въ мою бытность въ Академіи, когда она была еще не „ученая“, не было, сколько я помню, такого ученика, который бы его не читалъ. А теперь, конечно, и подавно.

„Затѣмъ, онъ увѣряетъ, что только одно невѣжество можетъ отрицать пользу науки въ дѣлѣ искусства. Опять напрасно: г. Ландцертъ старается убѣждать въ томъ, въ чемъ никто не сомнѣвается. Наука, что и говорить, вещь хорошая, великая, но самъ г. Ландцертъ, вѣроятно, знаетъ, что каждая наука имѣетъ свою спеціальность, гдѣ она компетентна, и потому не должна забѣгать въ чуждую себѣ область. Если кто-нибудь отличный астрономъ, это еще не рекомендуетъ его, какъ отличнаго анатома, а кто отличный анатомъ, тотъ не есть еще непремѣнно авторитетъ въ дѣлѣ искусства.

М. Антокольскій“.

II.

Къ письму Антокольскаго я прибавлю нѣсколько словъ и съ своей стороны. Лекція профессора Ландцерта поразила меня столько же, какъ и Антокольскаго. Въ ней было столько страннаго!

Но вотъ что всего болѣе удивило меня. Профессоръ Ландцертъ прочелъ свою лекцію передъ „учениками Академіи художествъ“ (какъ сказано въ заглавіи статьи). Съ тѣхъ поръ прошло уже немало времени, но со стороны Академіи не явилось никакой замѣтки, никакого возраженія. Значитъ, надо полагать, что Академія совершенно согласна съ тѣмъ, что разсказывалъ ея ученикамъ г. профессоръ анатоміи; значитъ, она признаетъ это совершенно вѣрнымъ, она желаетъ, чтобъ именно подобныя мысли и правила входили въ голову ея воспитанниковъ. Намъ, постороннимъ людямъ изъ публики, приходилось бы тогда только сожалѣть и пожимать плечами. Бѣдная Академія! Бѣдные ученики! Чему это Академія учитъ?! Чему это академисты учатся?! Чего отъ этихъ послѣднихъ ожидать потомъ, когда они, съ юныхъ лѣтъ перепорченные, сдѣлаются, наконецъ, самостоятельными художниками?

Но я не хочу вѣрить, чтобы наша Академія исповѣдывала тѣ самыя понятія о художествѣ, какія объявляетъ теперь съ каѳедры г. Ландцертъ. Я не хочу вѣрить, чтобы наша Академія раздѣляла его образъ мыслей, его симпатіи и антипатіи. Все это у него черезчуръ плохо, криво и жидко. Я, все-таки, думаю объ Академіи въ сто разъ лучше этого. Нѣтъ, нѣтъ, я твердо вѣрую, что гг. профессора Академіи ничего не знали и не знаютъ про лекцію профессора Ландцерта—не то давно бы возражали ему.

Такъ, наприм., услыхавъ или прочитавъ слова г. Ландцерта: „Такихъ утрировокъ въ положеніи суставовъ не позволялъ себѣ даже такой знатокъ анатоміи, какъ Микель-Анджело“,—они, навѣрное, воскликнули бы: „Что это такое вы говорите, любезный коллега? Неужели утрировки позволительны однимъ и непозволительны другимъ? Кто „знатокъ анатоміи“, тому разрѣшается утрировать, сколько въ душу влѣзетъ, а кто не „знатокъ анатоміи“—тому нельзя? Что это за логика?

Еслибы г. Ландцертъ, трактуя о разныхъ „суставахъ“, „мышцахъ“ и „позвонкахъ“, сталъ увѣрять, что у Рѣпина въ картинѣ все только „невозможныя“ положенія, „грубые промахи въ рисункѣ“ и что, по его (Ландцерта) убѣжденію, Рѣпинъ „или вовсе не пользовался натурой или же рисовалъ съ натуры отдѣльно фигуру отца и фигуру сына, а затѣмъ уже отъ себя составилъ ихъ вмѣстѣ“,—профессора Академіи, мнѣ кажется, навѣрное бы остановили его: „Полноте, полноте, многоуважаемый г. анатомъ, что это вы говорите? Вы, должно быть, по вашей профессіи только и знаете что мертвые трупы, да окоченѣлыя тѣла, и вовсе не видали живыхъ людей! Мы, напротивъ, именно все только съ живыми людьми и имѣемъ дѣло и потому знаемъ, что въ фигурахъ Рѣпина нѣтъ ничего „невозможнаго“ по позѣ и движенію. Какъ и мы всѣ, Рѣпинъ никогда не пишетъ картину иначе, какъ съ живого человѣка, онъ въ этомъ еще строже насъ всѣхъ, и на этотъ разъ передъ нимъ по многу часовъ стояли натурщики группой, ничуть не затрудняясь своей позой. Если понадобится, мы можемъ призвать натурщиковъ и поставить ихъ передъ вами хоть на 2, на 3 часа въ этой самой позѣ, пока вы сами не скажете: довольно!“.

Еслибы г. Ландцертъ сталъ разсуждать, что ступня сына мала въ сравненіи съ предплечіемъ, профессора Академіи, отъ великаго товарищескаго доброжелательства, навѣрное постарались бы поскорѣе зажать ему ротъ: „Шш, шш,—заговорили бы они, пугливо оглядываясь по сторонамъ, чтобъ никто не слыхалъ его:—перестаньте скорѣе, Богъ съ вами, что это вы? Да вы и не замѣтили, что пятка сына—въ raccourci, въ сокращеніи, значитъ, мы видимъ ее не въ настоящемъ размѣрѣ, а въ гораздо меньшемъ? Ужъ лучше молчите, когда не видите и не понимаете!“

Еслибы г. Ландцертъ сталъ провозглашать при нихъ, что, „по его мнѣнію“, отецъ одѣтъ на картинѣ въ черное платье для того, чтобы разъединить обѣ фигуры, „почти сливающіяся“, профессора Академіи, навѣрное, опять остановили бы его: „Что это опять съ вами,—сказали бы они: да вы, видно, и Карамзина отъ роду не читали! Вы еще не знаете, что въ своей ужасной слободѣ Александровской Иванъ Грозный ходилъ въ черной монашеской рясѣ? Не знаете, такъ подите, прочитайте. У Рѣпина, конечно, другого мотива не было. Еслибъ ему нужно было „разъединить“ фигуры, навѣрное, онъ нашелъ бы сто средствъ для того, помимо черной рясы“.

Еслибы г. Ландцертъ сталъ разсказывать, въ лицо профессорамъ, что на картинѣ „отецъ—безногій“, гг. профессора, конечно, сказали бы ему съ упрекомъ: „Ну, ужъ съ этимъ перестаньте: вы сами попались въ примѣчаніи, что граверъ В. В. Маттэ доказалъ вамъ присутствіе „второй ноги“ у отца, не замѣченной вами. Если вамъ это разъ доказано, зачѣмъ же, все-таки, вы это печатаете и снова повторяете прежнюю свою ошибку“?

Еслибы г. Ландцертъ принялся жаловаться на слишкомъ большое изобиліе крови въ картинѣ, чѣмъ, будто бы, Рѣпинъ „преступилъ тѣ границы, въ которыхъ можетъ вращаться художественное творчество“, профессора Академіи навѣрное внушили бы ему: „Ну, ужъ объ этомъ, милый коллега, лучше бы вамъ и не заикаться. „Творчество“—это уже не по части анатоміи! А если вы желаете толковать о немъ, то лучше загляните напередъ во всѣ музеи: тамъ вы найдете сотни, тысячи картинъ стараго и новаго времени, изъ священной и несвященной исторіи, гдѣ кровь льется потоками и никогда, однако же, никто въ Европѣ на нее не жаловался. Или надо забраковать всѣ эти картины, часто созданія великихъ мастеровъ? Странная деликатность со стороны имени анатома! Или вы полагаете, что пусть кровь льется въ дѣйствительности, только бы ея не было на картинахъ“?

Еслибы г. Ландцертъ сталъ передъ нашими профессорами обвинять Рѣпина за то, что онъ „впалъ въ шаржъ и безвкусіе, представивъ, вмѣсто царскаго облика, какую то обезьяно-подобную физіономію“, они, конечно, съ величайшимъ удивленіемъ спросили бы его: „Какой же это „царскій обликъ“? Гдѣ его вы берете? Гдѣ онъ нарисованъ и изданъ, намъ „царскій обликъ?“ И развѣ есть какой то одинъ общій, вѣчный типъ для множества разныхъ личностей? Цари были такъ разнообразны, а надо, по вашему, давать всѣмъ одинъ общій „обликъ“? Гдѣ слыхано что-нибудь карикатурнѣе этого? Но лучше, чѣмъ проповѣдывать такія несообразности, подите, прочитайте въ лѣтописи описаніе лица и фигуры Ивана Грознаго, да заразъ разсмотрите множество дошедшихъ до насъ портретовъ его. Вотъ, Рѣпинъ—тотъ читалъ и видѣлъ, и потому то рисовалъ не что то „обезьяно-подобное“, какъ вы увѣряете, а то, что онъ по своимъ силамъ, таланту и фантазіи способенъ былъ выразить во взятой имъ исторической задачѣ“.

Наконецъ, еслибы г. Ландцертъ сталъ еще срамить Рѣпина посредствомъ „Лаокоона“ Лессинга, наши профессора, по всей вѣроятности, возразили бы ему: „Да, Лессингъ, Лессингъ! Онъ былъ великій человѣкъ, и многое въ его сочиненіяхъ останется жить навсегда, но онъ нашему времени не указъ, отъ первой и до послѣдней строчки,—особливо въ такомъ сочиненіи, которое именно всего болѣе устарѣло. Какъ намъ теперь рабски слушаться того, что болѣе уже непригодно и осталось позади нынѣшнихъ понятій, чувствъ, потребностей? Вотъ хоть бы одинъ примѣръ: Лессингъ запрещаетъ искусству представлять моменты „переходные“, а вслѣдъ за нимъ это же повторяетъ и г. Ландцертъ. Но съ чѣмъ же это сообразно? Если бы такой законъ, въ самомъ дѣлѣ, существовалъ, то десятки тысячъ картинъ стараго и новаго времени

пришлось бы забраковать и выбросить вонъ. Возьмемъ все, что только есть самаго знаменитаго въ живописи—вездѣ художники только и представляли что моменты „переходные“. Значитъ всѣхъ ихъ поскорѣе вонъ, прочь, по мнѣнію Лессинга и его безсмысленныхъ повторителей? Въ одной картинѣ Мадонна идетъ по облакамъ, въ другой Христосъ „вопіетъ гласомъ великимъ“ на крестѣ, въ иныхъ молнія сверкаетъ, деревья качаются, въ другихъ люди или лошади подняли ноги и бѣгутъ, солдаты протянули руки и рубятъ или хватаютъ, рты кричатъ, глаза сверкаютъ или помрачились, одни люди восторгаются, другіе страдаютъ и мучатся, ребенокъ обнялъ шею матери, палачъ схватилъ за волосы отрубленную голову и показываетъ ее—это ли еще все не „переходные“ моменты? Если послушаться страннаго парадокса Лессинга и рабскаго мямлѣнья, вслѣдъ за нимъ, г-на Ландцерта, надо было бы просто покончить со всѣмъ искусствомъ, запереть галлереи, выгнать художниковъ изъ мастерскихъ и заставить ихъ на досугѣ читать Аристотеля. Пусть отыскиваютъ, что̀ „въ мѣру“, что̀ въ „самую препорцію“ должно пробуждать „жалость и состраданіе“.

Я не стану прописывать здѣсь всего, что̀, мнѣ кажется, Академія могла бы и должна бы была возразить г. Ландцерту. Мнѣ кажется, приведенныхъ примѣровъ довольно. Никогда бы, я думаю, Академія, еслибъ знала, не позволила отравлять воспитывающееся въ ея стѣнахъ юношество такою фальшью, такою путаницей и такимъ незнаніемъ дѣла, какія наполняютъ г. Ландцерта.

Нѣтъ, эта лекція профессора Ландцерта, да и самъ онъ—ничто иное, какъ какія то странныя недоразумѣнія.

(„Новости“, 9 мая 1885, № 126 I-го изд).

Письма въ редакцію „Новостей“.

I.

М. г.! Антокольскаго нѣтъ теперь въ Петербургѣ: онъ уѣхалъ уже болѣе недѣли тому назадъ и теперь находится въ Парижѣ, а можетъ быть, гдѣ-нибудь на границахъ Испаніи. Поэтому, опасаясь, что до него не скоро еще дойдетъ вчерашній № 3307 „Новаго Времени“ со статьей г. Опекушина, я считаю своимъ долгомъ сказать теперь же нѣсколько словъ объ этой статьѣ, возмутительной по общему содержанію, низкой по мыслямъ и пошлой по соображеніямъ.

Г. Опекушинъ обвиняетъ Антокольскаго ни болѣе, ни менѣе, какъ въ интригантствѣ и требуетъ съ него отвѣта: „честно ли онъ поступаетъ по отношенію къ товарищамъ, идя помимо конкурса на памятникъ Императору Александру II-му?“ Г-нъ Антокольскій, вѣроятно, и самъ отвѣтитъ по поводу этого дѣла во всей подробности, но уже и теперь я могу отвѣтить за него, какъ человѣкъ ему очень близкій и знающій все, касающееся его художественной дѣятельности, что Антокольскій вовсе не желалъ участвовать въ конкурсѣ на этотъ памятникъ. Онъ давно уже отказался отъ всѣхъ конкурсовъ, убѣжденный, подобно многимъ лучшимъ художникамъ Запада, что конкурсы—вещь устарѣлая и никогда не достигающая своей цѣли, всего болѣе по той причинѣ, что конкурсы открываютъ лишь обширное поле для массы посредственныхъ или бездарныхъ художниковъ и въ конечномъ результатѣ всего чаще бываютъ ихъ жертвою. Нынѣче рѣдко уже увидишь, чтобы значительные художники Западной Европы участвовали въ конкурсахъ, и даже на обыкновенныхъ выставкахъ они часто объявляютъ себя „hors concours“, т.-е. не желаютъ быть осуждаемы присяжными комиссіями вмѣстѣ со множествомъ плохихъ художниковъ, и заранѣе отказываются отъ всякихъ наградъ. Антокольскій не желалъ участвовать, именно, по такимъ соображеніямъ, въ нынѣшнемъ конкурсѣ и если сдѣлалъ свой проектъ памятника, то потому лишь, что былъ къ тому приглашенъ съ разныхъ сторонъ и отъ разныхъ начальствующихъ лицъ. При этомъ, никакой оцѣночной комиссіи онъ не имѣлъ въ виду и, тѣмъ менѣе, товарищей-конкуррентовъ, такъ какъ всѣ конкурсы уже давно прежде кончились и всѣмъ конкуррировавшимъ давно уже было отказано.

Сказать, что Антокольскій могъ „понадергать свой проектъ изъ того, что̀ онъ видѣлъ на конкурсѣ“, можетъ только или вовсе не художникъ, или такой человѣкъ, который не церемонится съ правдой. Антокольскому брать что-то изъ какихъ то бездарныхъ, безалаберныхъ, безвкусныхъ проектовъ какихъ то злосчастныхъ кропателей! Онъ могъ надъ ними развѣ только хохотать. Слава Богу, Антокольскій давно уже, кажется, доказалъ предъ всѣми свою талантливость, оригинальность и богатство своихъ мыслей—и такому-то человѣку, вдругъ, понадобилось обкрадывать какихъ-то нищихъ инвалидовъ!

Но г. Опекушину всего этого еще было мало. Ему показалось „выгодно“ затронуть религіозную струнку, чтобъ нанести самый ужасный (по его мнѣнію) ударъ своему противнику. Онъ пробуетъ говорить о „чуждой Антокольскому“ религіи, объ „оскорбленіи“, наносимомъ съ его стороны нашей религіи, потому что онъ представилъ ангеловъ въ нижнемъ ярусѣ памятника, тогда какъ въ верхнемъ—помѣщена фигура Императора. Какая злоба и какая тупость! Точно будто Антокольскій исповѣдуетъ такую ужасную религію, гдѣ „ангелы“ менѣе чтимы, чѣмъ въ нашей! Точно будто Антокольскій нарочно хотѣлъ унизить значеніе этихъ ангеловъ и капеллы, гдѣ они помѣ-

жены! Точно будто не этотъ самый Антокольскій создалъ однажды такую фигуру Христа, которая есть высшая и совершеннѣйшая по типу и выраженію изъ всѣхъ, до сихъ поръ созданныхъ въ Европѣ скульптурныхъ изображеній Христа! Такую фигуру, за которую международная комиссія присяжныхъ присудила ему, на всемірной парижской выставкѣ 1878 года, высшую золотую медаль по всей выставкѣ. До всего этого еще очень далеко г. Опекушину и его „товарищамъ“! Но что всего лучше, г. Опекушинъ забываетъ (если только когда-нибудь зналъ), что во множествѣ знаменитѣйшихъ соборовъ Европы полы покрыты мозаиками и мраморами, гдѣ изображены кресты, всяческіе атрибуты христіанской религіи, а иногда цѣлыя сцены изъ Библіи и Евангелія: что же, по г. Опекушину, все это „оскорбленіе“ чуждой для тѣхъ художниковъ религіи, „попираніе“ святыни? По счастію, никому еще въ Европѣ не приходило въ голову такой чепухи и такой злобной клеветы.

Печально подумать, что ни одинъ изъ талантливѣйшихъ нашихъ художниковъ не можетъ уйти отъ того, чтобы на него не напали и не грызли во сто зубовъ противники, полные одного только невѣжества, пошлости и безобразій мысли (иногда еще вдобавокъ въ связи съ какими-нибудь маленькими эгоистичными соображеньицами). Такъ было однажды съ Верещагинымъ— для него нашлись Тютрюмовы, В. П., Суворины и Буренины; такъ было съ Рѣпинымъ, на котораго напустилась цѣлая свора достойныхъ писателей; такъ теперь случается и съ Антокольскимъ: онъ нашелъ себѣ своего Тютрюмова и Комп., въ лицѣ г. скульптора Опекушина, автора превосходнаго памятника Пушкину. Только одни бездарные или посредственные художники проходятъ у насъ мирно и счастливо, и никто имъ не мѣшаетъ воздвигать, что имъ взбредетъ на голову.

(„Новости“, 28 мая 1880 г., № 144. Без подписи).

II.

№ [illegible] „Новаго Времени“, въ отдѣлѣ „Библіографическія замѣтки“, по поводу 8-го изданія сочиненій Жуковскаго, выпущеннаго подъ редакціей г. Ефремова, сказано, между прочимъ: „Мы [illegible] Стасова на томъ VI, стр. 605, гдѣ [illegible] Жуковскаго къ великой княгинѣ Маріи Николаевнѣ. Слѣдуя дружескому совѣту, беру VI-й томъ Жуковскаго, читаю письмо—и, къ своему изумленію, нахожу только одно: что „Новое Время“ и г. Ефремовъ шутъ съ бухты-барахты, валяютъ въ своихъ тостахъ, что ни попало, и не только не понимаютъ предмета, о которомъ пишутъ, но даже не берутъ на себя труда читать то, о чемъ пишутъ,—новый примѣръ невѣжества и самаго непотребнаго отношенія къ дѣлу.

Печатая, въ 1880 году, письмо Струговщикова ко мнѣ, подъ заглавіемъ: „Отзывъ Жуковскаго о Брюлловѣ“, я и не думалъ „умалять заслугъ Брюллова“ (какъ увѣряетъ „Новое Время“), ни подсмѣиваться (какъ увѣряетъ г. Ефремовъ), надъ отзывомъ Мокрицкаго, разсказывавшаго, что Жуковскій называлъ „Взятіе Божіей Матери на небо“ Брюллова *богоноснымъ видѣніемъ*, а передъ его „Распятіемъ“ проводилъ цѣлые часы въ безмолвномъ восхищеніи. Ни умаленія заслуги, ни подсмѣиванья у меня тутъ не было даже въ головѣ. Я просто только констатировалъ фактъ, что до тѣхъ поръ всѣмъ было извѣстно безпредѣльное, безусловное поклоненіе Жуковскаго Брюллову, а вотъ теперь, послѣ письма Струговщикова, мы, къ удивленію, вдругъ узнали, что Жуковскій относился къ Брюллову тоже критически, и въ такой степени критически, что онъ и признавалъ его „историческимъ живописцемъ“.

Въ письмѣ Струговщикова былъ приведенъ такой разговоръ Жуковскаго съ конференцъ-секретаремъ академіи, В. П. Григоровичемъ: „Откровенно говоря,—сказалъ Жуковскій,—я не вижу въ „Послѣднемъ днѣ Помпеи“ историческаго, стоющаго особеннаго вниманія момента, потому что тутъ дѣйствуетъ пружина, которой траги-комедіи необъяснимы“. Тогда Григоровичъ сказалъ: „А возьмите отдѣльно какую-нибудь группу, каждую фигуру изъ „Помпеи“, и сколько превосходныхъ картинъ, сколько великолѣпныхъ образцовъ для этюдовъ школѣ можно выкроить изъ нея!“ „Но все-же это не будутъ историческія картины“, справедливо замѣтилъ Жуковскій. А въ главномъ-то и права: Брюллову не дать ничего, подобнаго тѣмъ, которыя вошли въ вѣчность, вѣковъ (XV и XVI)“.

Спрашивается: можно-ли было не удивляться такимъ несправедливымъ нападкамъ со стороны человѣка, который [illegible] передъ Брюлловымъ, какъ передъ [illegible] искусства?

[illegible] Ефремовъ говоритъ теперь, что этотъ „[illegible] Жуковскаго“—[illegible]. На это я возражу [illegible] Ефремова зналъ [illegible] слово „[illegible]“ [illegible] [illegible]—все, что [illegible] [illegible] [illegible]

Но взгляните на то самое письмо Жуковскаго къ великой княгинѣ Маріи Николаевнѣ, на которое теперь указываютъ г. Ефремовъ и „Новое Время“. Что же тамъ оказывается? Оказывается, что г. Ефремовъ вовсе его не читалъ, или не понялъ или забылъ, даромъ что выпускалъ томъ подъ своей редакціей, а „Новое Время“ и подавно не читало этого письма, кромѣ тѣхъ строкъ, подъ которыми стоитъ прекрасное примѣчаніе г. Ефремова.

Что говорится въ письмѣ Жуковскаго? Говорится и повторяется нѣсколько разъ, что Брюлловъ великій живописецъ, великій геній, но это не мѣшаетъ тому, что Жуковскій тутъ же сильно за него побаивается: онъ опасается, что „его геній погаснетъ, не оставивъ ничего такого, чтобы прославило его отечество“. И этого Жуковскій опасается послѣ „Помпеи“, безъ сомнѣнія, во всякомъ случаѣ, лучшаго и значительнѣйшаго созданія Брюллова? Жуковскій боится, что Брюлловъ умретъ, „не оставивъ ничего, что бы прославило его отечество!“ Значитъ, „Помпея“ еще „не прославила отечество“, она еще не казалась Жуковскому безусловно великимъ созданіемъ! И такому мнѣнію вполнѣ служатъ подтвержденіемъ слова Жуковскаго, слышанныя Струговщиковымъ: какъ ни хороши, какъ ни значительны отдѣльныя части этой картины, а все же это еще „не историческія картины“, и Брюллову „не дать ничего, подобнаго цвѣту канувшихъ въ вѣчность XV и XVI вѣковъ“. Притомъ же, кромѣ опасеній за то, что „обстоятельства сокрушатъ талантъ Брюллова“, Жуковскій много настаивалъ въ этомъ самомъ письмѣ на томъ, что Брюлловъ ничего важнаго не можетъ совершить внѣ Италіи (по тогдашнимъ понятіямъ, внѣ Италіи не было спасенія для художниковъ), что „непоэтическія обстоятельства“ Россіи (холодъ и недостатокъ свѣта) могутъ сильно помѣшать ему.

Итакъ, Жуковскій далеко не вполнѣ былъ доволенъ „Помпеей“, и очень легко могъ выразиться про нее такъ, что эта картина все еще „не историческая“.

Но посмотрите на другіе отзывы Жуковскаго въ этомъ самомъ письмѣ его къ великой княгинѣ Маріи Николаевнѣ. Онъ поминутно называетъ Брюллова геніемъ, объявляетъ, что въ Европѣ нѣтъ ни одного живописца выше его, что у него болѣе творческаго генія, нежели у всѣхъ ихъ вмѣстѣ, не исключая и Горація Вернета (въ тѣ времена Жуковскій, вмѣстѣ со всѣми, полагалъ, что Орасъ Вернэ великій геній—мало чести для Брюллова!), а далѣе онъ прибавляетъ еще, что „Христосъ на крестѣ“ Брюллова выше всего, что̀ написала кисть въ новѣйшее время, но тутъ же замѣчалъ, что „желалъ бы для Брюллова только одного, чтобы онъ къ своему итальянскому мастерству присоединилъ и идеальность, и глубокое чувство религіозности германскихъ живописцевъ“. Каково? Развѣ поздоровится отъ такихъ похвалъ? Геніальный живописецъ, но только пишетъ свои религіозныя картины безъ идеальности и безъ „глубокаго религіознаго чувства“; геніальный живописецъ, но только пишетъ свои историческіе картины безъ „историчности“, и не умѣетъ даже выбрать настоящаго „историческаго момента!“

Что же остается? Остается, слѣдовательно, одно: „итальянское мастерство“ Брюллова. Но въ этомъ умѣньи Брюллова никто никогда не сомнѣвался.

Понятно, что послѣ этого Жуковскій возлагалъ всю надежду на „заказъ“ и „приказъ“, и въ этомъ же самомъ письмѣ къ великой княгинѣ Маріи Николаевнѣ внушалъ, что императоръ Николай I *все* можетъ въ этомъ случаѣ сдѣлать. „Онъ властенъ употребить геній Брюллора такъ, какъ Юлій II и Левъ X употребили геній Рафаэля и Мишель-Анжело. Нашъ Зимній Дворецъ можетъ, если не сравняться съ Ватиканомъ, то, по крайней мѣрѣ, отчасти до него возвыситься“. Что̀ значитъ выборъ и приказъ высшаго начальства! Тутъ уже, на прибавку къ обычному „итальянскому мастерству“, тотчасъ явятся и чувство, и пониманіе исторіи, все, все, что угодно, все, до тѣхъ поръ недостававшее; смирятся и исчезнутъ даже русскій холодъ и отсутствіе свѣта, до тѣхъ поръ несносно мѣшавшіе всѣмъ русскимъ художникамъ, по словамъ Жуковскаго: и Брюллову, и Бруни, и Уткину, и всѣмъ, всѣмъ.

Таковы были понятія Жуковскаго. Но на нихъ съ великимъ почтеніемъ ссылаются г. Ефремовъ и „Новое Время“. Но зачѣмъ же у нихъ такое усердіе не въ мѣру, зачѣмъ же они обвиняютъ другихъ въ гадостяхъ, въ низостяхъ, зачѣмъ они на человѣка, давно уже умершаго (Струговщикова) и не имѣющаго возможности имъ отвѣтить и казнить ихъ, какъ они того стоятъ, взводятъ поклепъ въ подлогѣ и фальши? Имъ бы лучше оставить это про свой обиходъ—другъ для друга.

(*„Новости“, 6 окт. 1885 г, № 275, I-го изд.*).

Фотографическія и фототипическія коллекціи Императорской Публичной Библіотеки.

Въ теченіе послѣдней четверти вѣка, начиная съ 50-хъ годовъ, въ Императорской Публичной Библіотекѣ накопилось значительное количество фотографій и фототипій, не только отдѣльными листами, но цѣлыми сборниками и коллекціями. Многія между ними принадлежатъ къ числу изданій рѣдкихъ, такъ какъ выпущены во всеобщее обращеніе лишь въ ограниченномъ числѣ экземпляровъ, другія же составляютъ unica, и находятся лишь въ одной нашей Библіотекѣ. Опуская фотографическія изданія болѣе извѣст-

ныя и всѣмъ доступныя, мы находимъ небезполезнымъ исчислить и описать здѣсь изданія наиболѣе рѣдкія или же особенно обширныя (слѣдовательно, и менѣе доступныя для большинства публики), и остановимся съ особенною подробностью на тѣхъ изъ нихъ, которыя представляютъ значительный интересъ для русской исторіи, этнографіи и искусства. Впрочемъ, въ нашемъ обзорѣ описаны и нѣкоторыя иностранныя изданія, но преимущественно такія, которыя отличаются особенною рѣдкостью, художественностью или дороговизною.

Настоящее обозрѣніе содержитъ въ себѣ слѣдующіе отдѣлы: I) виды; II) народные типы и портреты; III) архитектуру; IV) живопись; V) скульптуру; VI) гравюру; VII) предметы художественно-промышленные.

I. ВИДЫ.

1) Старѣйшимъ собраніемъ фотографій въ художественномъ отдѣленіи Библіотеки является изданіе подъ заглавіемъ: „Фотографическіе виды Іерусалима и его окрестностей. Изданіе Яныша. С.-Петербургъ, 1859". Это—серія, состоящая изъ 10 листовъ, очень хорошо выполненныхъ съ натуры однимъ петербургскимъ фотографомъ, предпринявшимъ, въ концѣ 50-хъ годовъ, путешествіе въ Святую Землю. Г. Яныш былъ не только хорошій практикъ, но и теоретикъ по своей части. Имъ издана книга подъ заглавіемъ: „Фотографія на стеклѣ съ коллодіумомъ, стереоскопическія изображенія на бумагѣ и стеклѣ и фотографическій процессъ на бумагѣ. С.-Петербургъ. 1858". Книга эта была довольно видным явленіемъ среди скудной нашей фотографической литературы и не была лишена нѣкоторой даже самостоятельности. Надо полагать, что 10 фотографій (изд. 1859 г.) должны были составлять только первый выпускъ изданія, и что какія-нибудь внѣшнія обстоятельства (всего скорѣе малый сбытъ изданія и недостатокъ средствъ) помѣшали продолженію выпуска въ свѣтъ прочихъ видовъ. Во всякомъ случаѣ, настоящее изданіе является рѣдкимъ примѣромъ русскихъ снимковъ съ видовъ и памятниковъ дальнихъ странъ. Что касается техническаго достоинства этого, можно сказать, очень ранняго нашего изданія, то въ пользу его говоритъ то, что оно, послѣ 25 лѣтъ существованія, попортилось, побѣднѣло и выцвѣло ничуть не болѣе, чѣмъ разныя другія, даже знаменитыя фотографическія изданія, исполненныя также цѣлую четверть вѣка тому назадъ во Франціи, Германіи и Англіи, и даже превосходитъ нѣкоторыя изъ нихъ сохранностью тона и отчетливостью подробностей.

2) Для примѣра иностранныхъ изданій, довольно хорошо сохранившихся, можно указать на очень рас[пространенное, лѣтъ 20—25 тому назадъ, дорогое англійское собраніе видовъ, изданное лондонскимъ книгопродавцемъ Мёрреемъ и извѣстное подъ названіемъ: „Murray's Egyptian photographs". Коллекція эта (находящаяся также въ художественномъ отдѣленіи Библіотеки) состоитъ изъ 103 большихъ листовъ и представляетъ, по своему содержанію, огромный интересъ: древній Египетъ фараоновъ, новый Египетъ арабскихъ шейховъ и халифовъ, храмы и мечети, кладбища и надгробные памятники, степь и деревни въ оазисахъ, Нилъ и внутренность городовъ, пальмы, пароны съ транспортомъ глиняной посуды на продажу — все это составляло богатый неистощимый матеріалъ, дорогой и для ученаго, для художника, и для человѣка изъ среды публики. Англійскіе фотографы не жалѣли трудовъ, лондонскій издатель-милліонеръ не жалѣлъ фунтовъ стерлинговъ, и общими усиліями они осуществили изданіе дѣйствительно превосходное. Но едва прошла четверть столѣтія, и превосходные листы—одни потемнѣли и покрылись черными пятнами, какъ бликами скрывающими контуры, или рыжими и бѣлыми пятнами, подъ которыми неузнаваемы многія части вида и памятника. Что же будетъ черезъ другія 20—25 лѣтъ? Между тѣмъ, фотографіи нашего Яныша хорошо держатся, стойко сопротивляются напору времени и химическимъ превращеніямъ своего матеріала. Эти фотографіи, конечно, тоже потерпѣли, не менѣе англійскихъ, такъ какъ въ ихъ изготовленіи отразились, даромъ что при меньшихъ средствахъ, большею старательностью и добросовѣстностью.

3) Въ теченіе 60-хъ и 70-хъ годовъ, въ Библіотеку поступало съ разныхъ сторонъ, то вслѣдствіе покупокъ самою Библіотекой, то въ видѣ подарковъ отъ разныхъ лицъ, множество фотографическихъ видовъ разныхъ русскихъ мѣстностей. Они мало по малу образовали довольно значительную коллекцію. Сюда принадлежатъ виды городовъ: Новгорода, Старой Торжка, Пскова, Костромы, Гельсингфорса, разныхъ городовъ по Волгѣ и т. д. Сюда же надо причислить многочисленные виды разныхъ русскихъ городовъ въ альбомѣ Рауля, о которомъ говорится ниже.

4) Къ 60-мъ годамъ относится также любопытная и необыкновенно-рѣдкая фотографическая коллекція русскихъ видовъ, снятыхъ съ рисунковъ извѣстнаго нашего профессора А. П. Боголюбова. Рисунки эти были сдѣланы во время двухъ путешествій по Россіи: въ Бозѣ почившаго Великаго Князя Наслѣдника Цесаревича Николая Александровича, въ 1860 году, и Великаго Князя Наслѣдника Цесаревича, нынѣ царствующаго Государя Императора Александра Александровича, въ 1866 году. Во время обоихъ путешествій, профессоръ Боголюбовъ находился въ числѣ лицъ, сопутствовавшихъ Ихъ Высочествамъ, и при [на мѣстѣ набрасывалъ виды любопытнѣйшихъ] историческомъ или живописномъ отношеніи мѣстностей, черезъ которыя проѣзжали Великіе Князья. Всего рисунковъ — 107. Большинство изображаетъ представляетъ мѣстности, видѣнныя съ пароходовъ, на которыхъ совершалось путешествіе, по рѣкамъ Свири, Онегѣ, Волгѣ, Камѣ, по Черному и Азовскому морямъ. На заглавномъ листѣ помѣщенъ поясной портретъ Великаго Князя Наслѣдника Цесаревича Николая Александровича и вокругъ, въ медальонныхъ рамкахъ, портреты лицъ, сопутствовавшихъ Великому Князю въ его путешествіи по Россіи. Здѣсь изображены: генералъ-адъютантъ графъ С. Г. Строгоновъ, О. Б. Рихтеръ, графъ Н. С. Строгоновъ, графъ А. Б.

Перовскій, Ѳ. А. Онъ, профессоръ К. П. Побѣдоносцевъ, профессоръ И. К. Бабстъ, докторъ И. А. Шестовъ, наконецъ, посерединѣ, внизу, самъ авторъ альбома, профессоръ А. П. Боголюбовъ. Коллекція эта представляетъ большой интересъ какъ изображеніе данныхъ мѣстностей и, въ то же время, какъ цѣлый рядъ художественныхъ произведеній, пейзажей и перспективныхъ видовъ.

Что касается дальнихъ мѣстностей Имперіи, по ту сторону Уральскихъ горъ, то въ Библіотекѣ находится также значительное количество фотографій, ихъ воспроизводящихъ.

5) Самое видное мѣсто здѣсь занимаетъ монументальное, можно сказать, изданіе подъ заглавіемъ: „The countries of the Amour, East and West-Siberia and the Oural". Оно выпущено въ свѣтъ въ Петербургѣ въ 1870 году, книгопродавцемъ Риккеромъ, и состоитъ изъ 5-ти томовъ, заключающихъ въ себѣ 371 фотографію, съ русскими и англійскими подписями, въ большой листъ. Фотографіи были сняты на мѣстѣ барономъ Брэномъ и должны были, по первоначальному плану, быть изданы петербургскимъ фотографомъ Бауманомъ, но по недостатку средствъ у него, перешли въ собственность книгопродавца Риккера. Англійскій текстъ прибавленъ къ изданію въ томъ соображеніи, что оно можетъ найдти особенное распространеніе въ Англіи. Въ настоящее время все изданіе распродано. За нашъ экземпляръ было заплачено 500 рублей. Въ I-мъ томѣ помѣщается Амуръ, во II-мъ и III-мъ томахъ—Восточная Сибирь, въ IV-мъ—Западная Сибирь, въ V-мъ—Уралъ. Въ числѣ этихъ видовъ есть огромное количество такихъ, которые представляютъ сибирскія мѣстности, полныя поразительныхъ красотъ: горы и рѣки, долины и ущелья, лѣса и поля, заключаютъ здѣсь, въ своихъ разнообразныхъ сопоставленіяхъ, неисчерпаемое богатство картинъ, можно сказать почти вовсе незнакомыхъ не только Европѣ, но и самимъ Русскимъ. Другія фотографіи представляютъ крайнюю противоположность предшествующимъ: онѣ даютъ виды русскихъ городовъ и деревень по Амуру и въ Восточной и Западной Сибири, лишенныхъ всякой красоты и построенныхъ въ совершенно заурядномъ вкусѣ, но имѣющихъ все-таки значеніе въ томъ отношеніи, что даютъ точное представленіе о томъ, какого склада и вида существовали въ нашу эпоху села, деревни и города на восточной, азіатской половинѣ Россіи.

6) Другое собраніе амурскихъ видовъ, принадлежащее Императорской Публичной Библіотекѣ, пріобрѣтено въ 1871 г. отъ пріѣзжаго съ Амура купца Вл. П. Мыльникова (сколько намъ извѣстно, эти фотографіи почти вовсе не получили распространенія внѣ Сибири). Коллекція эта, снятая съ натуры мѣстнымъ фотографомъ В. В. Ланинымъ въ 1875—1876 годахъ, состоитъ изъ 154 фотографій, расположенныхъ въ трехъ томахъ, и заключающихъ, кромѣ видовъ и типовъ, изображенія юртъ, разныхъ орудій и принадлежностей быта нашихъ инородцевъ.

7) Не менѣе любопытную коллекцію представляетъ собою Алтайскій альбомъ. Онъ состоитъ изъ 44 листовъ, содержащихъ въ себѣ 53 фотографическихъ снимка, выполненныхъ на Алтаѣ. Здѣсь находятся великолѣпно-живописные виды Катунскихъ Альповъ, р. Катуни съ ея водопадами, р. Бухтармы съ ея порогами и долинами, окаймленными хвойнымъ лѣсомъ, р. Чиндагатуя, скалъ на Кокедаба, необыкновенно-изящныхъ Бухтарминскаго и Рахмановскаго озеръ, Берельскаго ледника, Семипалатинска съ его окрестностями; затѣмъ слѣдуютъ типы и группы киргизовъ. Остальную часть альбома занимаютъ виды долины Ульбы и ущелья Проходнаго и типы сибирскихъ казаковъ и казачекъ (типы крайне своеобразные и любопытные), Урунхаевъ и Чоло-Казаковъ.

8) Послѣднимъ, по времени пріобрѣтенія, является въ собраніи Библіотеки великолѣпный фотографическій альбомъ, носящій заглавіе: „Vues et antiquités du Sinaï. Par le professeur N. Kondakoff et le photographe J. Raoult". Этотъ альбомъ, котораго лишь немного экземпляровъ поступило въ продажу, есть результатъ путешествія, предпринятаго въ 1881 г. на Синай профессоромъ Н. П. Кондаковымъ, въ сообществѣ съ одесскимъ фотографомъ Раулемъ. Главною цѣлью этой поѣздки было, со стороны Н. П. Кондакова,—изученіе архитектурныхъ и живописныхъ памятниковъ византійскаго искусства въ Синайскомъ монастырѣ, и потому большинство листовъ настоящаго альбома будетъ исчислено нами ниже, въ отдѣлахъ „архитектуры" и „живописи". Къ первому же отдѣлу настоящаго обозрѣнія относятся только превосходные фотографическіе виды Синая и его окрестностей, находящіеся также въ этомъ альбомѣ, и принадлежащіе къ числу самыхъ рѣдкихъ сниковъ между фотографическими видами европейскихъ путешественниковъ.

II. НАРОДНЫЕ ТИПЫ И ПОРТРЕТЫ.

1) Въ этомъ отдѣлѣ, самою значительною коллекціей является „Альбомъ костюмовъ Россіи", состоящій изъ 532 фотографій, разнаго формата (начиная отъ маленькой кабинетной карточки и кончая большими фотографіями, вершковъ въ 6 вышины). Онъ былъ переданъ въ Библіотеку въ 1878 г. бывшимъ министромъ внутреннихъ дѣлъ Л. С. Маковымъ. Фотографіи, входящія въ его составъ, исполнены были, по распоряженію министерства внутреннихъ дѣлъ, во всѣхъ мѣстностяхъ Россіи, въ то время, когда установлена была общая воинская повинность, и имѣлось въ виду дать, по возможности, народную форму обмундированія государственному ополченію. Такимъ образомъ, настоящій альбомъ представляетъ необыкновенно разнообразную и полную картину русскихъ мужскихъ народныхъ костюмовъ въ концѣ 70-хъ годовъ, и въ то же время онъ содержитъ въ себѣ необыкновенно интересную галлерею мужскихъ типовъ и физіономій тѣхъ народностей, которыя населяютъ Европейскую и Азіатскую Россію. Но, сверхъ того, настоящій альбомъ заключаетъ еще одну достойную вниманія сторону: онъ представляетъ обширную, хотя и далеко не полную галлерею фотографовъ и фотографическихъ заведеній, дѣйствовавшихъ въ данный моментъ въ

разныхъ мѣстахъ нашего отечества. Въ виду столь разнообразнаго интереса, представляемаго нашимъ альбомомъ, существующимъ, при томъ же, въ полномъ своемъ видѣ, всего въ одномъ экземплярѣ, казалось умѣстнымъ представить главныя, содержащіяся въ немъ данныя по части костюма, не упоминая при этомъ ни обуви, ни (кромѣ рѣдкихъ исключеній) головной покрышки изображенныхъ лицъ, такъ какъ эти части костюма несравненно менѣе характерны и разнообразны по формѣ, и притомъ очень часто вовсе не описаны въ текстѣ при карточкахъ, какъ это вездѣ сдѣлано для прочихъ частей костюма. Изображенія костюмовъ собраны изъ 71 губерніи и исполнены мѣстными фотографами, имена которыхъ, за рѣдкими исключеніями, обозначены на снимкахъ (всего 78 фотографовъ).

2) Другая коллекція подобнаго же рода, есть альбомъ, состоящій изъ 224 фотографій, снятыхъ съ натуры въ продолженіе 1870-хъ и 1880-хъ годовъ одесскимъ фотографомъ Раулемъ (J. X. Raoult), теперь уже оставившимъ свое дѣло и уѣхавшимъ навсегда во Францію, въ 1883 году. Альбомъ этотъ можетъ считаться за истинный chef d'oeuvre техническаго производства и представляетъ вмѣстѣ съ тѣмъ необыкновенное богатство художественнаго и научнаго матеріала: выборъ типовъ и позъ, живописное расположеніе и группировка взятыхъ объектомъ фигуръ, а въ нѣкоторыхъ случаяхъ и живописность пейзажа, служащаго фономъ картинамъ, наконецъ, богатство національныхъ или племенныхъ физіономій и костюмовъ, воспроизведенныхъ въ фотографіяхъ Рауля, дѣлаютъ альбомъ его явленіемъ необыкновенно выдающимся. Поэтому-то Раулю была оказана только должная справедливость, когда ему были присуждены высшія почетныя награды на парижскихъ выставкахъ: географической 1875 г. (за неполный еще альбомъ) и всемірной международной 1878 г. При громадности затраченныхъ средствъ, Рауль не могъ выпустить въ свѣтъ слишкомъ значительнаго количества экземпляровъ своего альбома, и тѣ немногіе полные экземпляры, которые были имъ изготовлены, составляютъ нынѣ собственность царственныхъ особъ или большихъ научныхъ учрежденій. Нашъ экземпляръ былъ послѣдній изъ числа изготовленныхъ Раулемъ и первоначально предназначался для поднесенія королю Датскому Христіану IX, почему золото-обрѣзные листы, входящіе въ его составъ, помѣщаются въ роскошномъ шагреневомъ футлярѣ, гдѣ на внутренней сторонѣ крышки отпечатана золотомъ надпись: „Dédié à Sa Majesté Royale Christian IX Roi de Danemarck etc. etc. etc.“ Замѣтимъ еще, что сверхъ указанныхъ выше достоинствъ альбома, онъ имѣетъ, для коллекціи Библіотеки, еще ту особенную значительность, что своими типами и костюмами жителей Крыма и Кавказа пополняетъ „Альбомъ костюмовъ Россіи“, описанный въ предшествующемъ параграфѣ: тамъ восточныхъ костюмовъ вовсе не было.

Типы и виды, составляющіе альбомъ Рауля, суть изображенія разныхъ народностей изъ 21 губерніи и областей.

Сверхъ сего, къ альбому Рауля принадлежатъ: 10 видовъ Одессы, 10 видовъ Крыма, 22 вида раз[ных]ъ мѣстностей Болгаріи, ознаменованныхъ военными дѣйствіями во время болгаро-турецкой войны 1877 г. и наконецъ, нѣсколько листовъ изъ составленнаго тѣмъ же фотографомъ „Синайскаго альбома“, о которомъ будетъ сказано ниже.

3) Собраніе, изъ нѣсколькихъ сотенъ образцовъ типовъ и костюмовъ, мужскихъ и женскихъ, снятыхъ фотографомъ Каррикомъ въ губерніяхъ: С.-Петербургской, Новгородской, Тверской, Тульской, Ярославской, Костромской, Нижегородской, Сибирской, Казанской, а также въ Финляндіи. Это собраніе, подобно предшествующему, отличается не только превосходнымъ техническимъ выполненіемъ, но и большимъ разнообразіемъ матеріала и замѣчательною художественностью въ выборѣ типовъ, фигуръ и позъ нашего городского и сельскаго простонародья. Разнообразные представители ихъ являются здѣсь то въ одиночку, то группами, среди разныхъ занятій и работъ своей будничной жизни, то на улицахъ въ городѣ, то дома у себя, въ избѣ, то на огородѣ, то въ полѣ, то на жатвѣ, то съ ведрами, то серпами или косой, то с плетеною корзиной, то въ самомъ простомъ, то въ праздничномъ нарядѣ. Рядомъ съ Великорусскими [ли]ются тутъ и очень многіе инородцы (Финны, [Мор]Татары).

4) Собраніе видовъ и типовъ изъ Донской об[ла]сти, снятыхъ въ 1875—1876 годахъ уроженцем того края, нынѣ петербургскимъ фотографомъ, В.[И.] Болдыревымъ. Снимки эти были исполнены им[ен]2-мъ Донскомъ округѣ, въ станицахъ Цымлянской, Куишацкой и Есауловской, и представляютъ, на [40] листахъ, не только любопытныя, прекрасно выполненныя воспроизведенія мѣстностей и личностей, но такія цѣлыя, живописно и необыкновенно естественно расположенныя группы Донскихъ казаковъ и казачекъ въ ихъ домашнихъ, сельскихъ и служебныхъ работахъ и занятіяхъ. Многія изъ этихъ группъ являются настоящими „бытовыми картинками“, въ малыхъ размѣрахъ, точно созданными талантливымъ художникомъ. Тутъ множество группъ, фигуръ и личностей, начиная отъ 4-хъ и 6-лѣтнихъ мальчиковъ, молодцами сидящихъ верхомъ на мохнатыхъ лошаденкахъ и кончая 90-лѣтними стариками и старухами, все это представляетъ цѣлую галлерею оригинальныхъ и [ин]тересныхъ картинъ.

5) Туркестанскій альбомъ, выполненный по [по]ряженію бывшаго Туркестанскаго генералъ-губернатора К. П. фонъ-Кауфмана, въ 1871—1872 годахъ. Нѣсколько строкъ изъ „Предисловія“, которыя [мы] приведемъ здѣсь, даютъ достаточное понятіе о [цѣ]и средствахъ выполненія этого изданія. „До [вла]нія Русскихъ въ страны, лежащія по среднему те[че]нію р. Сыръ-Дарьи, сказано здѣсь, кругъ свѣдѣній о земляхъ, подвластныхъ Коканскому и Бухарскому ханамъ, былъ весьма ограниченъ... Занятіе г. Ташкента, а за нимъ г. Самарканда, открыло русскимъ изслѣдователямъ Средней Азіи обширное поле для всесторонняго ознакомленія съ краемъ, составлявшимъ столь долго, для людей науки, предметъ жадныхъ стремленій ихъ любознательности. Въ видахъ удов[ле]

творенія общаго интереса и для скорѣйшаго ознакомленія читающей публики съ вновь занятою нами страною, по порученію Туркестанскаго генералъ-губернатора, въ числѣ мѣръ, предпринятыхъ администраціей для знакомства края, составленъ фотографическій альбомъ. Альбому этому поставлено главною задачею представить наглядно: 1) прошедшую жизнь края въ сохранившихся древнихъ памятникахъ (археологическая часть); 2) современную жизнь населенія—типы, вѣрованія, обряды, обычаи, жилища, костюмы и виды болѣе населенныхъ мѣстностей края (этнографическая часть); 3) культуру страны въ промышленномъ и техническомъ отношеніяхъ (промысловая часть), и 4) движеніе Русскихъ въ эти новыя страны, сгруппировавъ въ одномъ цѣломъ виды мѣстностей, гдѣ приходилось отличаться русскому оружію, и портреты тѣхъ дѣятелей, которые были первыми, открывшими путь въ Среднюю Азію (историческая часть). Вслѣдствіе обширности этой задачи, работы по альбому производились болѣе двухъ лѣтъ. Составленіе фотографій возложено было на А. Л. Куна. Къ четыремъ частямъ Туркестанскаго альбома слѣдуютъ описанія: а) Матеріалы для археологическаго описанія древнихъ памятниковъ Сыръ-Дарьинской области и Заравшанскаго округа, А. Л. Куна; б) Этнографическія замѣтки, его же; в) Промыслы у Средне-Азіятцевъ, М. И. Бродовскаго, и г) Очеркъ движенія Русскихъ въ Среднюю Азію, М. А. Терентьева".

Программа изданія осуществлена была далеко не вполнѣ: „Фотографическій альбомъ" изданъ былъ всего въ 6 экземплярахъ [1]), а обѣщанный текстъ къ нему никогда не былъ напечатанъ, кромѣ только сочиненія М. И. Бродовскаго: „Техническія производства въ Туркестанскомъ краѣ" (С.-Пб., 1876). Тѣмъ не менѣе, даже и одинъ „Фотографическій альбомъ", прекрасно исполненный въ фотографіи Н. Нехорошева въ Ташкентѣ и составляющій, естественнымъ образомъ, крайнюю рѣдкость, долженъ быть признанъ изданіемъ истинно монументальнымъ. Въ такой систематической полнотѣ не была у насъ представлена, въ вѣрныхъ сняткахъ съ натуры, ни одна часть вашего государства, даже и Великороссія, во всей ея совокупности. Предоставляя себѣ представить обзоръ 1-го (археологическаго) отдѣла „Альбома" ниже, въ томъ мѣстѣ, которое отведено архитектурѣ, сообщимъ здѣсь нѣсколько замѣчаній о прочихъ отдѣлахъ альбома.

„*Этнографическій альбомъ*", состоящій изъ двухъ большихъ томовъ, содержитъ въ себѣ: 1) Типы народностей Туркестанскаго края (Киргизы, Чолакъ-казаки, Узбеки, Хивинцы, Сарты, Таджики, Ягнаубцы, Каратегинцы, Иранцы, Цыгане, Индійцы, Авганцы, Арабы, Евреи); 2) Изображенія жилищъ, поселеній, кочевокъ, базаровъ, каравансераевъ и кладбищъ этого края; 3) Сцены домашней и общественной жизни Туркестанцевъ (религіозные обряды, общественныя увеселенія, работы и занятія городскія и сельскія, школы, суды, народныя собранія; 4) Современный видъ городовъ и деревень; 5) Костюмъ, бытовыя орудія и утварь, оружіе, музыкальные инструменты. Одно это краткое исчисленіе главныхъ категорій показываетъ обширность альбома, дѣлающую невозможнымъ подробное перечисленіе, здѣсь, всѣхъ заключающихся въ немъ таблицъ.

„*Промысловый альбомъ*", состоящій изъ одного большаго тома, содержитъ въ себѣ изображенія слѣдующихъ производствъ: хлопковаго, ситце-набивнаго, шелковаго, шерстянаго, кузнечнаго, чугунно-литейнаго, мѣднаго, желѣзнаго, каменно-угольнаго, столярнаго, кожевеннаго, маслобойнаго, сапожнаго, свѣчнаго и мыловареннаго, гончарнаго, веревочнаго, а также изображенія сельскихъ работъ и мелкихъ кустарныхъ промысловъ. Здѣсь каждая фотографія есть истинная народная картина, столь же вѣрно и живописно рисующая туркестанскіе нравы и жизнь, какъ и „Этнографическій альбомъ".

Два эти альбома, „Этнографическій" и „Промысловый", представляютъ, сколько намъ извѣстно, явленіе совершенно единственное въ своемъ родѣ между всѣми европейскими изданіями, изображающими бытъ и занятія народовъ. Конечно, подобнаго рода изображеній есть много на свѣтѣ, но нигдѣ они не были, какъ здѣсь, сняты фотографіей прямо съ натуры. Это цѣлая „народная галлерея", заставляющая только сожалѣть, что и другія, не азіятскія части населенія нашего отечества не были сняты, посредствомъ фотографіи, съ такою полнотою и удовлетворительностью, среди всѣхъ ихъ занятій и со всѣми орудіями ихъ труда.

Наконецъ, „*Историческій альбомъ*", также состоящій изъ одного большаго тома, заключаетъ въ себѣ: 1) портреты русскихъ генераловъ, штабъ и оберъ-офицеровъ, особенно отличившихся и награжденныхъ орденами и золотымъ оружіемъ во время нашихъ экспедицій въ Среднюю Азію, за послѣднія 40 лѣтъ: здѣсь первымъ является портретъ Оренбургскаго генералъ-губернатора и командующаго войсками Оренбургскаго края, генералъ-адъютанта графа В. А. Перовскаго, вторымъ—портретъ генералъ-маіора М. Г. Черняева, третьимъ—Оренбургскаго генералъ-губернатора, генералъ-адъютанта Н. А. Крыжановскаго, четвертымъ—Туркестанскаго генералъ-губернатора, генералъ-адъютанта К. П. фонъ-Кауфмана 1-го, пятымъ—военнаго губернатора Семирѣченской области, генералъ-лейтенанта Г. А. Колпаковскаго, шестымъ—начальника Заравшанскаго округа, генералъ-маіора А. К. Абрамова, и 2) виды мѣстъ важнѣйшихъ битвъ и крѣпостей Туркестанскаго края.

6) „Типы народностей Средней Азіи", альбомъ изъ 168 фотографическихъ сниковъ, составленный,

---

[1]) Экземпляры эти были представлены генералъ-адъютантомъ фонъ-Кауфманомъ: 1) Императору Александру II, 2) Наслѣднику Цесаревичу, нынѣ Императору Александру III, 3) Великому Князю Владиміру Александровичу, 4) Императорской Публичной Библіотекѣ, 5) Императорскому Русскому Географическому Обществу, 6) Императорской Академіи Наукъ. Подлинные негативы фотографическихъ стеколъ (впрочемъ далеко не всѣ) принесены генералъ-адъютантомъ фонъ-Кауфманомъ въ даръ Императорской Публичной Библіотекѣ.

по приказанію Туркестанскаго генералъ-губернатора, генералъ-адъютанта фонъ-Кауфмана, комитетомъ по участію Туркестанскаго края въ 3-мъ международномъ конгрессѣ оріенталистовъ въ С.-Петербургѣ, въ 1876 г. Всѣ снимки (грудные) исполнены въ фотографіи В. Козловскаго, въ Ташкентѣ.

7) Коллекція видовъ и типовъ Сѣверо-Западной Монголіи, исполненныхъ въ 1879 г. во время экспедиціи въ Алтай, предпринятой по иниціативѣ Русскаго Географическаго Общества А. В. Адріановымъ, членомъ-сотрудникомъ этого Общества. Коллекція эта состоитъ изъ 63 отличныхъ фотографическихъ снимковъ, но заключаетъ въ себѣ лишь 11 видовъ (мѣстности, поселенія, постройки, юрты), 1 изображеніе косули, 2—шаманскихъ бубенъ, остальныя же 49 фотографій представляютъ типы и портреты Алтайцевъ, Анловъ, Дюрбютовъ, Халховъ, Урянхаевъ.

8) „Забалканскій походъ 1877—1878", альбомъ снимковъ, исполненныхъ съ натуры походною фотографіей харьковскаго фотографа Ал. Дм. Иванова, и состоящій изъ 168 таблицъ портретовъ, группъ и видовъ. На первомъ мѣстѣ является портретъ (поколѣнный) главнокомандующаго великаго князя Николая Николаевича Старшаго; затѣмъ слѣдуютъ портреты великихъ князей Николая Николаевича Старшаго и Николая Николаевича Младшаго, начальника штаба дѣйствующей арміи генералъ-адъютанта Непокойчицкаго и свиты Его Величества генералъ-маіора Левицкаго. Потомъ идутъ портреты разныхъ дѣятелей балканскаго похода, отъ генераловъ и до простыхъ солдатъ, то отдѣльными фигурами, то болѣе или менѣе многочисленными группами, то цѣлыми стоянками и даже лагерями, а также цѣлыя сцены и картины изъ тогдашнихъ событій.

9) Фотографическій сборникъ церковныхъ древностей и типовъ Славянъ Европейской Турціи: „Герцеговина и Боснія 1867 года, Петра Пятницкаго". Сборникъ этотъ, посвященный авторомъ императрицѣ Маріи Александровнѣ, состоитъ изъ 80 большихъ листовъ. Представленные здѣсь архитектурные памятники, церковные предметы и утварь будутъ разсмотрѣны ниже, въ соотвѣтственныхъ отдѣлахъ. Что же касается народныхъ типовъ и портретовъ, занимающихъ очень значительное мѣсто въ сборникѣ, то ихъ по 21-му—изъ Герцеговины и Боснія.

10) Въ настоящемъ отдѣлѣ обзора слѣдуетъ еще упомянуть объ этнографической части великолѣпнаго и громаднаго по размѣрамъ фотографическаго альбома, отпечатаннаго Московскимъ Публичнымъ и Румянцевскимъ Музеями, въ числѣ другихъ изданій, по поводу празднованія, въ 1881 г. 50-тилѣтняго юбилея Румянцевскаго музея. Изъ числа предметовъ, принадлежащихъ къ составу этнографическаго отдѣленія музеевъ („Дашковскій этнографическій музей"), въ настоящій альбомъ вошли воспроизведенія (фотографіей Митрейтера, въ Москвѣ) нѣсколькихъ группъ манекеновъ, въ подлинныхъ костюмахъ, изъ числа огромной, богатой и совершенно единственной коллекціи манекеновъ этого рода, изготовленной первоначально для Московской этнографической выставки 1867 г.

12-ти изображеніямъ народностей Россіи предшествуетъ общій видъ „Зала Дашковскаго Этнографическаго музея", снятый съ верхняго яруса залы.

11) Наконецъ, послѣднимъ, по времени, сборникомъ настоящаго отдѣла является въ Императорской Публичной Библіотекѣ фотографическій сборникъ, носящій заглавіе: „Группы волостныхъ старшинъ (по губерніямъ), участвовавшихъ со всей Россіи въ торжествахъ священнаго коронованія Ихъ Императорскихъ Величествъ въ Москвѣ, въ маѣ 1883 года". Альбомъ этотъ, состоящій изъ 60 листовъ большаго формата въ ширину, заключаетъ въ себѣ 512 портретовъ въ ростъ, снятыхъ съ натуры фотографомъ Высочайшаго двора М. Настюковымъ. На 1-мъ листѣ представленъ князь Н. Н. Хованскій, завѣдывавшій волостными старшинами, участвовавшими въ торжествахъ коронаціи. На остальныхъ 59 листахъ альбома являются, одни стоя, другіе сидя, волостные старшины всей Имперіи (57 губерній и областей), представляющіе необыкновенное разнообразіе типовъ, фигуръ и костюмовъ. По большей части тутъ изображены все люди пожилые; значительный процентъ между ними, стариковъ, впрочемъ, бодрыхъ. Всѣ они въ парадныхъ нарядахъ, по большей части съ цѣпями и медалями на шеѣ.

Описываемый альбомъ имѣетъ очень оригинальный переплетъ: онъ состоитъ изъ отлично плетеной, мелкоузорчатой рогожки. На верхней доскѣ переплета, среди рѣзной, въ русскомъ народномъ стилѣ, тонкой рамочки, съ такими же лучевидными розетками по угламъ, прикрѣпленa тонкая деревянная пластинка, на которой отпечатанъ видъ Московскаго Кремля, а напереди толпа волостныхъ старшинъ, съ хлѣбомъ-солью на блюдахъ. Въ самомъ центрѣ является одинъ изъ волостныхъ старшинъ С.-Петербургской губерніи, И. Я. Грибановъ. Со всѣхъ сторонъ вокругъ него множество другихъ старшинъ, разныхъ національностей. Въ двухъ верхнихъ углахъ отпечатано, на бересті, киноварью, налѣво: „Ликуетъ весь народъ любовію горя", направо: „Встрѣчая свѣтлый ликъ вѣнчаннаго царя". Застежки альбома состоятъ изъ двухъ маленькихъ деревянныхъ крестиковъ, на наружной сторонѣ которыхъ наклеены отпечатанные красками гербы, на одномъ: царства Астраханскаго, царства Сибирскаго, великаго княжества Литовскаго, великаго княжества Финляндскаго; на другомъ: царства Казанскаго, царства Польскаго, царства Таврическаго, соединенные на одномъ пунктѣ гербы: Кіева, Новгорода и Владиміра; на внутренней сторонѣ этихъ застежекъ напечатано красною краской: МОСКВА. ·ДШІІ· ГОДА. Обрѣзъ переплета подражаетъ бересті. Внутри переплета отпечатаны, синею краской, на холстѣ, гербы всѣхъ губерній и областей Россійской имперіи.

III. АРХИТЕКТУРА.

1) Одною изъ величайшихъ рѣдкостей этого отдѣла должно почитаться англійское изданіе: „The Pagoda of Hallibeed, illustrated by 56 photographic views, with descriptive letter-press, by

Richard Banner Oakeley. London, 1859". Это изданіе напечатано въ количествѣ всего только 25-ти экземпляровъ, а экземпляръ нашъ купленъ, въ 1860 г. отъ берлинскаго книгопродавца Ашера. Авторъ книги, Оакелей, членъ Лондонскаго географическаго общества и человѣкъ съ большими средствами, самъ снялъ, своимъ путевымъ фотографическимъ аппаратомъ, все, что было замѣчательно, въ архитектурномъ и скульптурномъ отношеніи, въ пагодѣ Галлибидъ, изображенія которой до тѣхъ поръ изданы не были. Про самую пагоду Оакелей отзывается въ предисловіи такъ: „Я видѣлъ огромное количество самымъ знаменитыхъ пагодъ южной Индіи и могу безъ всякаго колебанія утверждать, что это пагода далеко превосходитъ любую, даже самую роскошную, изъ этихъ прелестныхъ построекъ". Время сооруженія ея не извѣстно; извѣстно только, что столица Карнатика, городъ Дорасамудра (или по санскритски, Dvârâvâti), гдѣ она возвышалась, былъ разрушенъ въ первой половинѣ XIV вѣка по Р. Хр. магометанскою арміей царя Алла-угг-Дина въ Дели. Для выполненія своего намѣренія Оакелей долженъ былъ бороться съ большими затрудненіями: „Значительная часть моего аппарата", говоритъ онъ въ предисловіи,—„была поломана во время переѣздовъ по Индіи, всѣ мои слуги переболѣли, и сверхъ того, это былъ мой первый опытъ снимапія фотографій въ жаркомъ климатѣ. Я былъ принужденъ отступиться отъ фотографическихъ пріемовъ, которые употреблялъ въ Англіи, и принять способы, употребляемые мѣстными фотографами, или же изобрѣтать новые самъ". Про нѣкоторыя изъ безчисленныхъ скульптуръ пагоды Оакелей говоритъ, что по своей тонкости и изяществу онѣ превосходятъ скульптуру Іоркскаго собора, въ Англіи, и Аміенскаго, во Франціи (таблица № XXXI), а про другія—что онѣ просто „захватываютъ духъ" (таблица № XXXIV). Всѣхъ таблицъ въ книгѣ 56.

2) Другое изданіе, также имѣющее предметомъ древнюю индѣйскую архитектуру и также выполненное Англичанами, носитъ слѣдующее заглавіе: „The rock-cut temples of India: 100 illustrations of architecture and natural history in Western India, Photographed by Major Gill and described by James Fergusson. London. 1864", 8°. Это—второе изданіе фотографическаго альбома, первоначально выпущеннаго въ свѣтъ въ 1863 г. и такъ быстро раскупленнаго, что черезъ немного мѣсяцевъ понадобилось сдѣлать новое. Но при этомъ издатели выпустили въ свѣтъ уже не 74, а 100 фотографическихъ листовъ. Такая быстрая распродажа книги вовсе не дешевой объясняется, во-первыхъ, высокимъ интересомъ художественнаго индѣйскаго сюжета, оцѣняемаго Англичанами, какъ нѣчто „національное", сильнѣе, чѣмъ подобные сюжеты цѣнятся въ другихъ европейскихъ странахъ; во-вторыхъ, превосходнымъ фотографическимъ выполненіемъ, и въ-третьихъ, знаменитостью автора, писавшаго текстъ. Джемсъ Фергюссонъ, англійскій архитекторъ, давно уже прославился, болѣе всѣхъ остальныхъ своихъ архитектурныхъ сочиненій, сочиненіями объ индѣйской архитектурѣ, по части которой онъ давно признается первымъ авторитетомъ въ Европѣ. Еще въ 1845 г. была издана имъ, какъ плодъ двухлѣтнихъ путешествій его по Индіи, книга о высѣченныхъ въ пещерахъ храмахъ Индіи (Illustrations of the rock-cut temples of India). Но приложенные здѣсь къ тексту рисунки, хотя и снятые съ натуры при помощи „камеры-лучицы", были потомъ выполнены литографическимъ способомъ, отъ руки. Нынѣшнее же изданіе есть изданіе фотографическое, представляющее, конечно, несравненно болѣе вѣрности, живописности, свѣта и колорита. Въ предисловіи Фергюссонъ разсказываетъ происхожденіе настоящаго альбома. „Въ 1845 г." говоритъ онъ,—„капитанъ (впослѣдствіи) маіоръ) Гиль былъ посланъ дирекціей Остъ-индской компаніи скопировать живопись въ знаменитыхъ Аджантскихъ гротахъ. Гиль прислалъ копіи въ краскахъ, помѣщающіяся теперь въ индѣйскомъ отдѣлѣ Сиденгамскаго хрустальнаго дворца, но къ несчастію лишенныя всякаго поясвительнаго текста. Въ 1862 г. маіоръ Гиль прислалъ Лаярду около 200 стереоскопическихъ снимковъ, содержавшихъ въ себѣ сцены индѣйской жизни, видовъ магометанской архитектуры въ Аджантѣ и древнебуддійской пещерной—въ Западной Индіи. Изъ числа этихъ снимковъ выбраны настоящіе 100, между которыми 62 содержатъ стереоскопическіе виды пещеръ, 24—виды надземной индѣйской архитектуры, а 14—охотничьи сюжеты". Тутъ же, въ предисловіи, Фергюссонъ заявляетъ, что написанный имъ для этого изданія текстъ не имѣетъ никакихъ ученыхъ претензій. Но тѣмъ не менѣе, тѣ немногія сжатыя строки, которыя напечатаны имъ подъ каждою фотографіей представляютъ несомнѣнныя доказательства глубокаго знакомства съ предметомъ и долголѣтняго изслѣдованія. Фотографіи выполнены съ необыкновенною тщательностью, и превосходно сохранились, не взирая на двадцать лѣтъ, протекшихъ со времени ихъ отпечатанія. Въ настоящемъ альбомѣ 44 фотографіи представляютъ виды изсѣченныхъ въ горѣ храмовъ Аджантскихъ, а 18—Эллорскихъ; прочіе же архитектурные виды, посвященные индѣйско-мусульманской архитектурѣ, изображаютъ два великолѣпные надгробные монумента въ Аурангабадѣ.

3) Еще одно англійское изданіе, 1859 г., представляетъ нѣкоторыя изъ замѣчательнѣйшихъ зданій мухаммеданской архитектуры въ Индіи. Заглавіе его слѣдующее: „Architectural illustrations of the principal mahometan buildings of Beejapore executed under the direction of Bartle Frere, resident at Sattara, by captain Philip Hart, assisted by Alexander Cumming, civil engineer, and native draftsman. Edited by James Fergusson. London, 1859", f°. Это изданіе, представляющее особый интересъ вслѣдствіе того, что всѣ измѣренія и рисунки были выполнены (какъ это видно изъ заглавія) природными индѣйскими рисовальщиками, однакоже подъ наблюденіемъ англійскихъ техниковъ, выпущено въ свѣтъ подъ покровительствомъ и на суммы Остъ-Индской компаніи. Всѣхъ листовъ, заключающихъ въ себѣ планы, разрѣзы и фасады, 83; изъ нихъ 12 изображаютъ гробницу шаха Моха-

меда, носящую названіе: Голь-Гумузъ и построенную между 1629 и 1660 гг.: это, по словамъ Фергюссона, не только значительнѣйшее зданіе въ Биджапурѣ, но одна изъ замѣчательнѣйшихъ, по размѣрамъ, красотѣ и техникѣ, купольныхъ построекъ въ цѣломъ мірѣ; 14 слѣдующихъ листовъ изображаютъ надгробный монументъ „Ибрагимъ Роза", построенный шахомъ Ибрагимомъ II, въ концѣ XVI столѣтія, для погребенія дочери его Зура-султанши, но послужившій впослѣдствіи и ему самому мѣстомъ погребенія: этотъ памятникъ есть, по словамъ Фергюссона, самое великолѣпное сооруженіе всей Адиль-шахской Биджапурской династіи; далѣе, 15 листовъ заняты рисунками „Джумма-Мусджидъ" (Большой мечети), построенный въ концѣ XVI же столѣтія. По мнѣнію Фергюссона, это зданіе хотя и не заключаетъ въ себѣ ничего поразительнаго, какъ гробница Мохамеда, ни роскошнаго, какъ гробница Ибрагима, но „можетъ служить характернымъ образчикомъ простаго и чистаго архитектурнаго стиля, отличающаго раннія магометанскія мечети въ Индіи"; потомъ, 12 листовъ содержатъ рисунки великолѣпной мечети „Мекгури мегалъ", построенной въ XVI вѣкѣ; 8 листовъ — рисунки красивой купальни „Таджъ бури", построенной въ первой половинѣ XVII вѣка, и наконецъ, 12 листовъ— рисунки оригинальнаго и изящнаго, окруженнаго со всѣхъ сторонъ водою, дворца „Атаръ Мурбарукъ", построеннаго Магометъ-Шахомъ въ XVII вѣкѣ.

4) Въ упомянутомъ уже выше „Синайскомъ Альбомѣ" профессора Кондакова и фотографа Рауля (Raoult) находится, въ числѣ множества снимковъ разныхъ категорій, также нѣсколько снимковъ собственно архитектурныхъ. Особенную важность имѣютъ между ними слѣдующіе: 1) внѣшній видъ Юстиніановой базилики въ монастырѣ св. Екатерины, на Синаѣ, 2) внутренній видъ этой базилики, 3) входная рѣзная дверь базилики, въ трехъ снимкахъ (верхняя, средняя и нижняя части двери). Всѣ эти архитектурные памятники никогда не были до сихъ поръ изданы, не взирая на то, что очень давно знамениты и имѣютъ необыкновенно важное значеніе для исторіи древнѣйшаго византійскаго искусства. Базилика Юстиніана, построенная между 527 и 557 годами, представляетъ, по словамъ профессора Кондакова, „типъ древне-христіанской базилики, наиболѣе сходной съ церковью Аполлинарія во флотѣ, въ Равеннѣ... Въ отличіе отъ общаго плана и архитектурнаго типа, детали указываютъ на преданія древнѣйшія". Что касается до входной двери базилики, ведущей изъ нартекса или преддверія въ церковь и выполненной изъ рѣзного кипариса, но съ порфировымъ архитравомъ или карнизомъ, т. е. по словамъ того же автора, „мы имѣемъ въ синайской двери образецъ византійской рѣзьбы, гдѣ пластика отрѣшается отъ своихъ существенныхъ чертъ и переходитъ въ живопись: это есть рѣзьба въ глубь и вглубь, причемъ все изображеніе и самая доска сохраняютъ свою плоскость, и ни одна часть не выступаетъ надъ нею рельефомъ. Углубленныя въ вглубь линіи рѣзьбы заполняются гипсомъ, да наѣденнымъ въ красную краску, для уподобленія порфировому косяку (архитраву)... Рѣзчикъ выполнилъ орнаменты (трилистники, аканѳовый и виноградный листъ, жемчужныя повязки, животныя, чаши, фонтаны) грубо и неуклюже, но передалъ пошибъ ранняго типа". Сверхъ того, въ этомъ же „Синайскомъ Альбомѣ" мы встрѣчаемъ фотографическое изображеніе древней мечети, XIV вѣка, съ поставленною рядомъ съ нею, въ Синайскомъ монастырѣ, новою колокольнею, а также видъ новой (очень некрасивой и ординарной) греко-православной церкви Синайскаго монастыря, въ Эль-Торѣ, древней Раиѳѣ, на берегу Чернаго моря.

5) Въ упомянутомъ уже выше „Сборникѣ церковныхъ древностей и типовъ Герцеговины и Босніи" П. Пятницкаго находится нѣсколько въ высшей степени интересныхъ изображеній древней герцеговинской архитектуры, имѣющихъ тѣмъ болѣе для насъ значенія, что наврядъ ли гдѣ еще въ современныхъ изданіяхъ можно встрѣтить образцы этой отрасли славянской архитектуры. Къ сожалѣнію, въ Сборникѣ г. Пятницкаго нѣтъ вовсе снимковъ съ боснійскихъ архитектурныхъ памятниковъ. Архитектурные листы Сборника—13 видовъ монастырей, церквей и пр.

Стиль герцеговинской архитектуры очень характерный, не только въ древнѣйшихъ памятникахъ XII вѣка, но даже и въ позднѣйшія эпохи, какъ въ каменныхъ, такъ и въ деревянныхъ постройкахъ. Всѣ эти постройки небольшихъ размѣровъ, довольно приземистыя и кубовидной формы, съ черепичною прямою кровлей, безъ куполовъ, безъ всякихъ украшеній и даже какихъ бы то ни было выступовъ снаружи. Онѣ рѣзко отличаются отъ большинства прочихъ православныхъ славянскихъ церквей — болгарскихъ, сербскихъ, великорусскихъ и галицкихъ, и сближаются развѣ только съ очень маленькими церквами, существующими въ нѣкоторыхъ глухихъ болгарскихъ мѣстностяхъ. Все это вмѣстѣ, конечно, требуетъ, въ разныхъ отношеніяхъ, подробнаго изученія. Внутренность несравненно разнообразнѣе и богаче внѣшнихъ фасадовъ, особенно замѣчательны формы и орнаментистика царскихъ дверей и вообще иконостаса.

6) По части древней русской архитектуры, самымъ значительнымъ фотографическимъ сборникомъ является сборникъ ростовскаго (Ярославской губерніи) фотографа Ив. Ѳ. Барщевскаго, начавшій выходить въ 1882 г., въ большую 4-ку. Этотъ очень искусный и старательный фотографъ рѣшился, съ начала 80-хъ годовъ, дѣлать ежегодныя поѣздки по разнымъ краямъ Россіи и снимать все замѣчательное по части древней русской архитектуры, все, что въ ней важно и интересно для этой науки, но до сихъ поръ нигдѣ не было издано. При этомъ, И. Ѳ. Барщевскій нерѣдко руководствовался, кромѣ собственныхъ своихъ наблюденій, указаніями и совѣтами нѣкоторыхъ ученыхъ нашихъ архитекторовъ и археологовъ, путешествовавшихъ по Россіи и на мѣстѣ изучавшихъ древніе наши памятники: въ этомъ отношеніи, всего болѣе услугъ оказалъ ему академикъ А. М. Павлиновъ, послѣ смерти архитектора Л. В. Даля получавшій отъ нашей Академіи Художествъ порученіе ежегодно совершать поѣздки по Россіи, изслѣдовать, измѣрять и срисовывать лучшіе и за-

мѣчательнѣйшіе памятники древней нашей архитектуры. Вслѣдствіе всего этого, сборникъ И. Ѳ. Барщевскаго выноситъ на свѣтъ такія, до сихъ поръ остававшіяся неизвѣстными сокровища древне-русской архитектуры, которыхъ изслѣдованіе и изученіе должно, несомнѣнно, сильно повліять на національное развитіе современныхъ нашихъ архитекторовъ, и дать много новыхъ, наиважнѣйшихъ матеріаловъ будущему направленію новой русской архитектуры. Въ сборникѣ, кромѣ видовъ и подробностей собственно архитектурныхъ, находится также не мало сниковъ съ фресокъ, живописи и разнородныхъ художественно-промышленныхъ и бытовыхъ предметовъ древней Руси: о нихъ будетъ говорено ниже, въ отдѣлахъ, куда эти предметы принадлежатъ. Что же касается памятниковъ архитектурныхъ, то при невозможности описать здѣсь подробно все замѣчательное въ Сборникѣ, укажемъ лишь на то, что особенно выдается.

Первый томъ, состоящій изъ 58 листовъ, снятыхъ въ 1882 г., въ Ярославлѣ, заключаетъ въ себѣ 8 зданій. Стиль ярославскихъ церквей представляетъ значительное отличіе отъ стиля сосѣднихъ съ ними церквей ростовскихъ и скорѣе сближается со стилемъ московскимъ. Но въ числу главнѣйшихъ особенностей его принадлежатъ: высокіе щипцы надъ входными дверями, узорчатая работа изъ кирпичей по стѣнамъ, большая роскошь изразцовыхъ украшеній на церковныхъ фасадахъ и колонкахъ, и столько же оригинальная и превосходная рѣзьба изъ дерева, какъ въ церквахъ ростовскихъ (примѣры такой рѣзьбы: царскія двери въ церквахъ: Іоанна Предтечи въ Толчковѣ, Варвары Великомученицы, Петра и Павла, въ придѣлахъ архистратига Михаила и Михаила Маленина; великолѣпныя по изяществу сѣни надъ престоломъ въ церквахъ: Ильи Пророка и Николы Надѣина; царское мѣсто, съ верхомъ, въ церкви Николы Мокренскаго).

Второй томъ, состоящій изъ 49 листовъ, заключаетъ въ себѣ исполненные въ 1883 г. снимки съ Борисоглѣбскаго монастыря, находящагося въ Ростовскомъ уѣздѣ Ярославской губерніи.

Третій томъ (53 листа, снятыхъ въ 1882 г.) заключаетъ въ себѣ виды 15-ти древнихъ зданій Ростова-Великаго.

Четвертый томъ, состоящій изъ 57 листовъ, снятыхъ въ 1883—1884 г.г., заключаетъ въ себѣ 11-ть ростовскихъ зданій — церквей, монастырей и проч.

Ростовскій отдѣлъ (т. II—IV), въ общей сложности имѣетъ для насъ то важное значеніе, что здѣсь мы получаемъ образцы древне-русской архитектуры ростовской области, до сихъ поръ почти вовсе неизвѣстной. Настоящія фотографіи представляютъ намъ архитектуру попреимуществу каменную (единственное исключеніе составляетъ одна деревянная церковь Іоанна Богослова, на рѣкѣ Ишнѣ), и эта каменная архитектура полна своихъ особенныхъ пріемовъ и подробностей, придающихъ ей особую характерность, въ сравненіи съ предшествовавшими ей архитектурами кіевскою, новгородско-псковскою и послѣдовавшею за нею архитектурою московскою. Къ числу главныхъ особенностей этого стиля принадлежатъ: глухія навѣсныя галерейки изъ арочекъ на столбахъ, встрѣчаемыя какъ на куполахъ, такъ и на корпусѣ церкви, а также каменные иконостасы совершенно своеобразнаго склада (см. церкви: Воскресенія, Іоанна Богослова, Спаса на сѣняхъ, всѣ три въ Кремлѣ и т. д.), и изумительно оригинальная и художественная рѣзная работа изъ дерева на иконостасахъ и царскихъ дверяхъ (см. царскія двери XVI вѣка, въ церквахъ: Вознесенія, Іоанна Богослова, на рѣкѣ Ишнѣ).

Пятый томъ, состоящій изъ 51 листа, снятыхъ въ 1883—1884 г.г., заключаетъ въ себѣ два отдѣла: 1) зданія московскія, 2) зданія вологодскія.

Въ Московскомъ отдѣлѣ воспроизведено 14-ть зданій. Всѣ эти постройки принадлежатъ стилю московскому, то-есть, эпохѣ полнаго разцвѣта самостоятельной русской каменной архитектуры. Самыя оригинальныя между ними тѣ, которыя возведены въ XVI вѣкѣ. Таковы: башни Симонова монастыря, церковь Троицы въ Останкинѣ, съ ея любопытною скульптурною орнаментикой, церковь Іоанна Предтечи въ селѣ Дьяковѣ (и, прибавимъ заблаговременно, самая знаменитая между всѣми ими, церковь Василія Блаженнаго, которой изображенія будутъ представлены въ XI томѣ).

Въ Вологодскомъ отдѣлѣ воспроизведено 9-ть зданій. Стиль вологодскихъ церквей поздній, можно сказать вполнѣ московскій. Большинство зданій обезображено поздними передѣлками, однако же уцѣлѣло между ними много замѣчательныхъ. Всего характернѣе и интереснѣе стѣны съ башнями и вратами Спасо-прилуцкаго монастыря и деревянная рѣзьба иконостасовъ и царскихъ дверей (напримѣръ, царскія двери 1572 года въ церкви Вознесенія).

Шестой томъ, состоящій изъ 68 фотографій, снятыхъ въ 1883—1884 г.г., во Владимірѣ на Клязьмѣ, въ Юрьевѣ Польскомъ и въ Суздалѣ, содержитъ въ себѣ воспроизведенія 20-ти зданій. Въ настоящемъ томѣ содержатся лучшіе и значительнѣйшіе образцы русскаго стиля Ростовско-Суздальскаго края, взъ временъ XI и XII вѣковъ, — стиля, имѣющаго мало общаго съ древнѣйшимъ стилемъ кіевскимъ и новгородскимъ, XI и XII вѣковъ, и отличающагося многими крайне своеобразными особенностями. Къ числу ихъ принадлежатъ: тройныя полукруглыя арки на фасадахъ, опирающіяся на длинныя тонкія колонки, во всю вышину зданія, съ очень орнаментированными капительками, все вмѣстѣ напоминающее пріемы романскаго стиля; пояса, одни на серединѣ вышины зданія, другіе подъ карнизомъ абсида, и состоящіе изъ арочекъ, опирающихся на ряды навѣсныхъ колонокъ; скульптурныя украшенія, покрывающія собою цѣлыя широкія площади фасадовъ, и состоящія изъ изображеній святыхъ, во весь ростъ, или поясныхъ, въ круглыхъ рамкахъ, а также изображеній звѣрей, чудовищъ, грифоновъ, цвѣтовъ, орнаментовъ и т. д. Стиль этотъ обыкновенно считаютъ у насъ занесеннымъ съ Запада нѣмецкими мастерами романской эпохи, но нѣкоторые писатели, западные и русскіе, не согласны съ таковымъ мнѣніемъ, и доказываютъ

частью восточное, частью самостоятельно русское произхожденіе этого стиля. Въ всякомъ случаѣ, стиль этотъ представляетъ образцы великой архитектурной красоты и оригинальности, такъ что многочисленные листы VI-го тома, полные деталей въ довольно значительномъ масштабѣ, могутъ много способствовать точному и обстоятельному изученію этого любопытнаго стиля.

Седьмой томъ, состоящій изъ 40 фотографій, снятыхъ въ 1883—1884 г.г., содержитъ въ себѣ воспроизведенія 5-ти зданій города Романова-Борисоглѣбска, Ярославской губерніи. Всѣ эти постройки представляютъ превосходные образцы богатаго и сильно разбѣтательнаго ярославскаго каменнаго стиля XVI и XVII вѣка.

Восьмой томъ, состоящій изъ 49 листовъ, снятыхъ въ 1883—1884 г.г., содержитъ въ себѣ воспроизведенія 6-ти зданій города Костромы. Всѣ эти костромскія зданія выстроены въ лучшихъ формахъ ярославскаго стиля XVI—XVII вѣка, а рѣзныя работы (каковы, напримѣръ, царскія врата въ придѣлѣ церкви Воскресенія на дебряхъ и царское мѣсто въ Троицкомъ соборѣ Ипатьевскаго монастыря), повидимому, дѣланы ярославскими мастерами, по крайней мѣрѣ необыкновенно близко повторяютъ лучшія ярославскія произведенія въ этомъ родѣ, на которыя указано выше, по поводу фотографій 1-го тома.

Девятый томъ, состоящій изъ 57 фотографій, снятыхъ въ 1883—1884 г.г., содержитъ въ себѣ воспроизведенія 20-ти зданій: Суздаля, Ростова, Юрѣвья и, главнымъ образомъ, Переяславля Залѣсскаго [1]).

7) Другой сборникъ по части древней, а частью и новой, русской архитектуры, менѣе важный чѣмъ предыдущій, но все-таки очень значительный, есть фототипическій сборникъ, превосходно выполняемый извѣстнымъ фотографическимъ заведеніемъ Шерера и Набгольца, и озаглавленный: „Москва. Соборы, монастыри и церкви". Сталъ онъ выходить съ начала 1882 г., и предпринятъ по поводу Всероссійской промышленной и художественной выставки, устроенной въ томъ году въ Москвѣ. Въ предисловіи сказано, что это изданіе „предположено произвести выпусками, по частямъ города, и окончить въ теченіе двухъ лѣтъ. При этомъ принято раздѣленіе на слѣдующія части: 1) Кремль и Китай-городъ, 2) Бѣлый городъ, 3) Земляной городъ, въ двухъ отдѣленіяхъ: а) часть его между бульварами и Садовою улицею, б) Замоскворѣчье, и 4) мѣстность за Земляннымъ городомъ. Въ концѣ имѣютъ быть приложены планы. По окончаніи всего, если представится возможнымъ, будутъ изданы также изображенія другихъ замѣчательныхъ зданій и сооруженій, а затѣмъ сохранившіеся прежніе виды церквей и памятниковъ, какъ существующихъ еще, такъ и упраздненныхъ". Изъ всей этой интересной программы, осуществлена до сихъ поръ только нѣкоторая часть, а имен но изданы: 2-й выпускъ — „Бѣлый городъ", и 1-е отдѣленіе 3-го — „Земляной городъ".

Въ *2-й выпускъ* вошли изображенія: 6-ти монастырей и 48-ми церквей. Старѣйшіе изъ этихъ монастырей и церквей строены въ стилѣ „московскомъ" XVI и XVII вѣка; къ сожалѣнію, большинство изъ нихъ безобразно передѣлками и перестройками, въ XVIII вѣкѣ, въ стилѣ рококо, въ XIX — въ академическомъ стилѣ начала настоящаго вѣка. Лишь немногія изъ древнихъ этихъ построекъ сохранили свой первоначальный оригинальный характеръ.

Въ *3-й выпускъ* вошли изображенія 67-ми церквей „Земляного города" и 2-хъ монастырей. Про всѣ эти зданія надо сказать то же самое, что про зданія Бѣлгорода: почти всѣ древнѣйшія, характернѣйшія и замѣчательнѣйшія между ними перестроены и передѣланы вполнѣ или по частямъ.

8) Два значительнѣйшіе, по размѣрамъ, русскіе соборы, построенные въ настоящемъ столѣтіи въ Петербургѣ и Москвѣ, изданы были оба посредствомъ фототипіи. Изъ нихъ первый, соборъ св. Исаакія, въ Петербургѣ, изображенъ въ великолѣпномъ изданіи „Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne Paris 1859, f° maximum. 200 planches héliographiques", съ текстомъ Теофиля Готьѣ. Здѣсь листовъ архитектурныхъ 9-ть.—Изданіе, воспроизводящее соборъ московскій, есть „Альбомъ храма Христа Спасителя въ Москвѣ" и состоитъ изъ 40 фотографическихъ снимковъ, дѣланныхъ съ оригинальныхъ чертежей, рисунковъ и живописи разныхъ русскихъ художниковъ, въ фотографическомъ заведеніи Шерера и Набгольца, въ Москвѣ. Листовъ архитектурныхъ въ этомъ изданіи — 15-ть.

9) Новѣйшая наша архитектура имѣетъ, среди фототипическихъ изданій Библіотечнаго собранія, превосходнаго представителя въ изданіи, носящемъ заглавіе: „Сборникъ премированныхъ проектовъ храма, предназначеннаго къ сооруженію на мѣстѣ, гдѣ смертельно раненъ Императоръ Александръ II.—Recueil de projets couronnés au concours public pour une église sur l'emplacement où fut mortellement blessé l'Empereur Alexandre II. С.-Петербургъ. 1882". Сборникъ этотъ, превосходно выполненный въ фототипической мастерской В. Штейна и К°, состоитъ изъ 19 листовъ и изъ проектовъ А. Г. Томишко, І. С. Китнера и Л. А. Гуна, Л. Н. Бенуа, В. Л. Шретера, Н. С. Богомолова. Только одинъ проектъ архитектора Бенуа выполненъ въ стилѣ рококо, всѣ остальные — въ русскомъ. Какъ извѣстно, ни одинъ изъ этихъ премированныхъ проектовъ не былъ одобренъ Государемъ Императоромъ, и храмъ сооружается, въ натурѣ, по проекту архимандрита Сергіевской пустыни, академикомъ Парландомъ.

10) Изъ числа дворцовъ воспроизведены фотографіей два совершенно противуположные: одинъ русскій императорскій, другой татарскій ханскій. Оба они въ высшей степени замѣчательны. Русскій дворецъ — это Царскосельскій дворецъ, выстроенный въ XVIII вѣкѣ знаменитымъ Растрелли и воспроизведенный въ указанномъ выше роскошномъ изданіи: „Trésors d'art de la Russie". Здѣсь архитектурныхъ рисунковъ 10.

[1]) Въ 1882 году Императорская Публичная Библіотека имѣла уже 33 тома этого изданія. *В. С.*

Другой дворецъ воспроизведенъ въ „Альбомѣ Бахчисарайскаго дворца“ — собраніи 55 фотографій (на 28 листахъ), снятыхъ съ натуры петербургскимъ фотографомъ Ив. Васил. Болдыревымъ. Въ рукописной запискѣ, № 2, приложенной къ этому экземпляру Альбома (отпечатаннаго, до сихъ поръ, всего въ количествѣ 6 экземпляровъ), объяснено, что Болдыревъ рѣшился снять настоящія фотографіи по совѣту и указанію В. В. Стасова, настаивавшаго на необходимости воспроизвести этотъ дворецъ, такъ какъ онъ до сихъ поръ никогда не былъ снятъ и изданъ во всей подробности, а между тѣмъ это одинъ изъ любопытнѣйшихъ памятниковъ древней татарской архитектуры XV—XVI вѣка, и притомъ такой, которому, какъ выстроенному изъ дерева, всегда грозитъ большая опасность отъ огня. Снимки свои И. В. Болдыревъ воспроизвелъ въ теченіе трехъ послѣднихъ мѣсяцевъ 1880 г., начиная съ октября. Въ альбомѣ, состоящемъ изъ листовъ самаго разнообразнаго формата, отъ очень большихъ (около 10 вершковъ) и до очень маленькихъ (около $3^1/_4$ вершковъ), заключаются различные виды и перспективы, въ томъ числѣ главныхъ воротъ („Золотыхъ“), и воротъ, входъ черезъ которыя съ улицы—на главный дворъ: эти послѣднія построены Новороссійскимъ генералъ-губернаторомъ княземъ М. С. Воронцовымъ въ пятидесятыхъ годахъ, вмѣстѣ съ разными другими постройками, и называются: „Пристрой Воронцова“. Надъ главными дверями дворца, золотыми буквами въ кругу написано, по-арабски: „Владѣтель этого дворца и повелитель сей страны, султанъ всемилостивый Менгли-Герай-ханъ, сынъ Хаджи-Герай-хана“. Ниже написано: „Этотъ великолѣпный входъ и эти величественныя двери сооружены по повелѣнію султана двухъ материковъ, и хакана двухъ морей, султана, сына султана Менгли-Герай-хана, сына Хаджи-Герай-хана, въ 909 г.“ (=1503 г. по Р. Хр.).

Къ альбому приложены, сверхъ того, два большіе листа, рисованные отъ руки, въ краскахъ, И. В. Болдыревымъ и изображающіе часть орнаментальной фресковой живописи, открытой имъ, подъ слоемъ позднѣйшей клеевой раскраски, на стѣнахъ „Залы Совѣта“ въ Бахчисарайскомъ дворцѣ. Лишь внѣшнія обстоятельства, не зависѣвшія отъ г. Болдырева, воспрепятствовали ему открыть, посредствомъ отскабливанія перочиннымъ ножомъ, всю первоначальную раскраску внутренности дворца. Въ запискѣ подъ № 2, приложенной къ альбому, г. Болдыревъ говоритъ: „Прежняя роспись комнаты содержитъ большею частью контурный орнаментъ и рисунки розъ и тюльпановъ, а также разныхъ плодовъ. Плоды сдѣланы лѣпные, и новѣйшая реставрація пощадила ихъ, закрасивъ только другою краской. Другія комнаты также имѣютъ рисунки древней росписи, подъ слоями новѣйшей краски, но эти слои такъ соединились между собою, что нѣтъ никакой возможности отдѣлить одинъ отъ другаго, въ особенности въ „Залѣ суда“, которая не менѣе „Залы совѣта“ восхищаетъ глазъ любознательнаго обозрѣвателя. И что же! Этотъ затѣйливый орнаментъ, извивающійся по потолку „Залы Дивана“, есть живопись шестидесятыхъ годовъ настоящаго столѣтія. Я влѣзалъ по лѣстницѣ, и убѣдился, что этотъ плафонъ росписанъ по холсту. Встрѣтившійся позже со мною, совершенно случайно, въ Новочеркасскѣ, декораторъ Яковлевъ, уроженецъ Симферополя, разсказывалъ мнѣ, что въ шестидесятыхъ годахъ князь Воронцовъ подрядилъ въ Симферополѣ нѣсколько маляровъ, въ томъ числѣ и его, раскрашивать Бахчисарайскій дворецъ заново. Прежній лѣпной потолокъ, въ „Залѣ Суда“, былъ замѣненъ Яковлевымъ съ товарищами—росписнымъ холстомъ. При своихъ работахъ маляры князя Воронцова руководствовались, впрочемъ, до извѣстной степени, прежними образцами, для чего отбили много лѣпныхъ раскрашенныхъ украшеній изъ залъ „Суда“ и „Совѣта“, которыхъ часть и до 1880 г. сохранялась у Яковлева“.

11) Къ настоящему же отдѣлу относится вся археологическо-архитектурная часть „Туркестанскаго альбома“, изданнаго по распоряженію туркестанскаго генералъ-губернатора К. П. Кауфмана въ 1871 — 1872 гг. (о немъ уже говорено выше, отдѣленіе II, № 5). Этотъ отдѣлъ состоитъ изъ двухъ большихъ томовъ, содержащихъ всего 119 листовъ съ 309 фотографическими снимками. Перечислимъ представленные здѣсь памятники, такъ какъ они никогда еще не были описаны.

Въ I-мъ томѣ (50 листовъ) заключаются:

А. Сыръ-Дарьинская область—17-ть памятниковъ, большею частью развалинъ, въ числѣ ихъ на 11-ти изображеніяхъ великолѣпный котелъ, съ арабскими надписями, пожертвованный эмиромъ Тимуромъ-Кураганомъ, а на 2-хъ—оригинальные подсвѣчники, пожертвованные имъ же.

Б. Самаркандскія древности. Гробницы и многочисленные мавзолеи (93 фотографіи, 2 таблицы съ планами и разрѣзами, черченными отъ руки кондукторомъ Пальмовскимъ, и 39-ю рисунками, также отъ руки и въ краскахъ, съ изображеніями изразцовъ, капителей другихъ подробностей архитектуры).

Во II-мъ томѣ (69 листовъ) заключается:

Продолженіе самаркандскихъ древностей —18-ть медрессэ, мавзолеевъ, дворцовъ и проч., до 170 фотографій съ чертежами, плановъ и разрѣзовъ, начерченныхъ отъ руки кондукторомъ Пальмовскимъ.

12) Къ числу изданій, соединяющихъ въ себѣ воспроизведеніе архитектурныхъ созданій старыхъ и новыхъ эпохъ, принадлежитъ, въ особенности, роскошное изданіе подъ заглавіемъ: „Palais du Louvre et des Tuileries. Motifs de décorations tirés des constructions exécutées au Nouveau Louvre et au Palais des Tuileries sous la direction de M-r H. Lefuel architecte de l'Empereur. Paris, 1878, 3 vol., f-°. Héliogravure par E. Baldus“. Въ трехъ томахъ всего 300 листовъ, превосходно выполненныхъ геліогравюрой; они содержатъ гораздо болѣе того, что обѣщано заглавіемъ изданія, а именно не только новыя работы въ Луврѣ за время царствованія Наполеона III, но также и многія архитектурныя и скульптурно-орнаментальныя части стараго Лувра и, сверхъ того, всѣ замѣчательнѣйшія старыя и новыя статуи Тюльерійскаго сада. Текста при изданіи нѣтъ.

13) Оставляя, затѣмъ, безъ описанія нѣсколько

фотографическихъ и фототипическихъ изданій меньшей важности, необходимо указать здѣсь на одно роскошнѣйшее изданіе послѣдняго времени, гдѣ фототипія играетъ необыкновенно крупную роль. Это: „La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nei riguardi dell'arte e della storia da scrittori Veneziani"— изданіе монументальное, какъ по тексту, такъ и по сопровождающимъ его таблицамъ. Начато оно было еще въ 1843 г. Крейцомъ, вмѣстѣ съ его женой, но пріостановилось на нѣсколько лѣтъ за смертью Крейца, а въ послѣдніе года снова возобновлено Онганіей и должно быть окончено къ исходу 1885 г. Вызвано было продолженіе этого изданія, начиная съ 1878 г., тѣмъ, что соборъ св. Марка начали реставрировать, по распоряженію венеціанскаго духовнаго начальства, такъ неточно, такъ произвольно, такъ ненаучно, что во всѣхъ главныхъ европейскихъ художественныхъ центрахъ тотчасъ же сталъ печатно высказываться протестъ противъ невѣжественныхъ реставрацій: онѣ, вслѣдствіе того, и были вскорѣ пріостановлены. „Въ послѣдніе годы", говоритъ съ большою осторожностью Онганія въ своемъ предисловіи отъ 2-го января 1882 г.,—„произошло сильное возбужденіе среди образованныхъ людей всѣхъ странъ, среди всѣхъ поклонниковъ искусства, въ пользу базилики св. Марка, и за ея нарушенную сохранность. Но этому великодушному движенію не доставало твердо установленнаго базиса дѣйствій, нѣкотораго рода мѣстной описи, которая могла бы впослѣдствіи служить оружіемъ защитникамъ великаго памятника. Вотъ этотъ-то пробѣлъ я и пожелалъ пополнить: я имѣлъ въ виду составить именно такой протоколъ. Въ этомъ дѣлѣ охраны и почитанія я встрѣтилъ самое сердечное содѣйствіе со стороны венеціанскихъ художниковъ. Мой долгъ—выразить имъ благодарность за ихъ ревность къ дѣлу; всѣ, кто увидитъ ихъ работы, съ почтеніемъ признаетъ ихъ талантъ. Ихъ рисунки и акварели выставлены въ Венеціи, въ залахъ книгопродавческой фирмы Мюнстеръ-Онганія, расположенныхъ прямо противъ собора. Здѣсь публика найдетъ нѣчто въ родѣ сен-маркскаго музея и всѣ оригиналы, служащіе для настоящаго изданія". Въ то же время, въ особомъ объявленіи, разосланномъ по всей Европѣ, Онганія говорилъ, что не жалѣлъ ни трудовъ, ни издержекъ для того, чтобы сдѣлать настоящее изданіе однимъ изъ совершеннѣйшихъ художественныхъ изданій нашего вѣка, и вмѣстѣ значительнѣйшимъ изъ всѣхъ доселѣ появлявшихся на счетъ издержекъ собора св. Марка. Сочиненіе печаталось всего въ 500 нумерованныхъ экземплярахъ [illegible] экземпляръ Императорской Публичной Библіотеки— № 21), и состоитъ изъ текста итальянскаго и французскаго, и атласа, содержащаго 600 таблицъ разнаго формата: изъ нихъ одни выполнены посредствомъ [illegible], другія—посредствомъ хромолитографіи (архитектурные общіе виды и чертежи, мозаики и орнаменты), [illegible] посредствомъ фототипіи или гелиогравюры. Здѣсь [illegible] монументальнымъ образомъ [illegible] великолѣпныхъ колоннъ, [illegible], барельефовъ и другихъ [illegible] изъ всѣхъ [illegible] построенія: византійскаго, романскаго, готическаго, времени возрожденія и даже послѣдующихъ столѣтій.

14—15) Наконецъ, здѣсь же слѣдуетъ упомянуть два замѣчательныя изданія архитектора Гейнцлера, содержащія цѣлую галлерею италіанскихъ и французскихъ рисунковъ знаменитыхъ архитекторовъ. Одно изъ нихъ—книга подъ заглавіемъ: „Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom, von Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, der San-Gallo's u. a. M., nebst zahlreichen Ergänzungen, und einem Text, zum ersten Mal herausgegeben von Bar. Heinrich von Geymüller. Wien, 1875". f° maximum. Атласъ содержитъ въ себѣ 55 листовъ, изъ которыхъ одни рисованы и гравированы самимъ архитекторомъ Гейнцлеромъ, а другіе воспроизведены со старыхъ оригиналовъ, въ 1869 году, фотографомъ Брауномъ, а потомъ съ его клише отпечатаны въ мастерской Дюжардена, въ Парижѣ.—Другое изданіе носитъ заглавіе: „Documents inédits sur les Thermes d'Agrippa, le Panthéon et les Thermes de Dioclétien, par le baron Henry de Geymüller. Lausanne, 1883". 4°. Приложенныя къ тексту пять геліогравюръ Дюжардена воспроизводятъ, какъ факсимиле, отысканные Гейнцлеромъ рисунки и наброски Бальдассара и Саллустія Перуцци, Антоніо Сангалли младшаго, Филибера де-Лорма и неизвѣстнаго итальянскаго архитектора, жившаго между 1450 и 1520 годами.

IV. ЖИВОПИСЬ.

Въ этомъ отдѣлѣ надо указать прежде всего на фотографическіе снимки съ нѣкоторыхъ древне-славянскихъ фресокъ и иконъ (именно сербскихъ и герцеговинскихъ), которые очень любопытны, сколько въ художественномъ, столько же и въ историческомъ отношеніи, но до сихъ поръ были очень мало извѣстны, такъ какъ никогда еще не были воспроизводимы ни гравюрой, ни литографіей, ни фотографіей.

1) Сербскіе архитекторы Вальтровичъ и Милутиновичъ, въ продолженіе многихъ лѣтъ путешествовавшіе по разныхъ краямъ Сербіи и составившіе обширное сочиненіе, съ атласомъ, объ архитектурѣ, живописи и скульптурѣ древней Сербіи (до сихъ поръ еще не изданное), принесли въ даръ Императорской Публичной Библіотекѣ, въ 1880 г., шесть фотографическихъ снимковъ съ рисунковъ своего альбома фресокъ XVI—XVIII в. изъ монастырей: „Жича" (орнаменты, „Успеніе Богоматери", „Богоматерь въ Славѣ"—съ изображеніями краля Радослава, его отца Стефана Первовѣнчаннаго и св. Саввы, окруженныхъ сербскимъ дворянствомъ и духовенствомъ въ ихъ національныхъ костюмахъ и убранствахъ), „Драча" („Св. Феодоръ Стратилатъ" и „Благовѣщеніе" въ „Страяра" („Поклоненіе Богородицѣ" и „Св. Василій Великій и Іоаннъ Златоустъ").

2) Изображенія герцеговинскихъ фресокъ и иконъ, преимущественно XVI в., находятся въ приведенномъ уже выше „Фотографическомъ сборникѣ древностей и типовъ Герцеговины и Босніи", Пятницкаго. Здѣсь

заключается 10-ть сниmковъ съ образовъ изъ монастырей—„Житомысличь", „Пива" и др.

3) Въ описанномъ уже выше собраніи фотографическихъ сниmковъ И. Ѳ. Барщевскаго съ древнерусскихъ архитектурныхъ и другихъ памятниковъ находятся также воспроизведенія многихъ образцовъ древне-русской живописи. Они слѣдующія: А. Томы III и IV. Ростовъ: стѣнная и фресковая живопись въ церквахъ Воскресенія Іоанна Богослова и Спаса [1]), и писанный на холстѣ портретъ ростовскаго митрополита Іоны Сысоевича, строителя ростовскаго Кремля (XVII в.).—Б. Томъ V. Москва: образъ Спасителя, благословеніе св. Сергія Димитрію Донскому при отъѣздѣ его на битву съ Мамаемъ.—В. Томъ VI. Владиміръ на Клязьмѣ: Икона Знаменія Богоматери, принадлежавшая великому князю Александру Невскому (въ Рождественскомъ мужскомъ монастырѣ), и запрестольный образъ, писанный на камнѣ, тамъ-же (2 листа).—Г. Томъ VII. Романовъ-Борисоглѣбскъ: фрески на стѣнахъ, живопись на царскихъ вратахъ и образа Спасителя и Богородицы въ разныхъ церквахъ.—Д. Томъ VIII. Кострома: живопись на стѣнахъ фресковая и на царскихъ вратахъ, и образъ Божіей Матери, изъ Ипатьевскаго монастыря.—Е. Томъ IX. Ростовъ и Владиміръ: живопись на стѣнѣ, иконостасѣ и на царскихъ дверяхъ 3-хъ церквей.—Ж. З. И. Томы X—XII. Москва: образа Божіей Матери и Николая Чудотворца, изъ монастырей, и фрески на стѣнахъ и въ куполѣ Покровскаго собора („Василія Блаженнаго").

4) „Историческій альбомъ портретовъ извѣстныхъ лицъ XVI — XVIII вѣковъ, фотографированный и изданный художникомъ А. М. Лушевымъ. С.-Петербургъ. 1870", въ продольный листъ. Альбомъ этотъ представляетъ сниmки съ замѣчательнѣйшихъ русскихъ портретовъ, бывшихъ на исторической портретной выставкѣ, устроенной въ 1870 г. Обществомъ поощренія художниковъ, въ домѣ министерства внутреннихъ дѣлъ; матеріалъ для нея былъ полученъ изъ множества императорскихъ дворцовъ, правительственныхъ, общественныхъ и частныхъ учрежденій и коллекцій. Всего сниmковъ, расположенныхъ въ хронологическомъ порядкѣ,—440, изъ нихъ 400 въ размѣрѣ небольшой карточки, и 40 въ размѣрѣ кабинетныхъ карточекъ. Альбомъ состоитъ изъ пяти отдѣленій: 1) коронованныя особы, члены царственныхъ домовъ, патріархи; 2) предстоятели церкви; 3) общественные дѣятели; 4) дамы, служившія украшеніемъ общества; 5) сниmки съ замѣчательныхъ экземпляровъ (sic!), представляющихъ отдѣльныя историческія изображенія и семейныя картины. Первый отдѣлъ начинается портретомъ князя Юрія Лугвеніевича (сына князя Симеона-Лугвенія Ольгердовича и родной сестры Московскаго великаго князя Василія Дмитріевича) и его жены княгини Софіи Мстиславской, XV вѣка. Изъ портретовъ духовныхъ лицъ, старѣйшій—портретъ патріарха Никона. Третій отдѣлъ начинается портретомъ Ермака; четвертый — портретомъ Маріи (Вассы) Яковлевны Строгоновой, XVII—XVIII вѣка; пятый — портретами пословъ: князя Петра Семеновича Прозоровскаго и Петра Ивановича Потемкина, оба XVII вѣка.

5) „Современники и дѣятели Императора Петра I-го Великаго. Историческій альбомъ портретовъ извѣстныхъ лицъ, составленный и изданный художникомъ А. М. Лушевымъ. С.-Петербургъ. 1872", въ продольный листъ. Альбомъ содержитъ въ себѣ 122 портрета и начинается портретомъ царя Алексѣя Михаиловича. Изданъ онъ по поводу празднованія двухсотлѣтія дня рожденія Петра Великаго.

6) „Историческія событія царствованія Петра Великаго, виды мѣстностей и современныхъ зданій, снятыхъ по преимуществу съ картинъ и гравюръ Петровскаго времени. Историческій альбомъ, составленный и изданный художникомъ А. М. Лушевымъ. С.-Петербургъ. 1872", въ продольный листъ. Сниmковъ въ альбомѣ—26. Поводъ изданія тотъ же, что̀ у № 5.

7) „Картины, представляющія историческія событія царствованія Петра Великаго, бывшія выставленными на Марсовомъ полѣ, въ день празднованія 200-лѣтняго юбилея 30-го мая 1872 года. Изданіе А. М. Лушева. С.-Петербургъ, 1872", въ продольный листъ. 30 фотографическихъ сниmковъ съ картинъ, писанныхъ декораторами С.-Петербургскихъ Императорскихъ театровъ, и находящихся теперь въ зданіи музея Соляного городка.

8) Въ упомянутомъ уже выше изданіи: „Московскій Публичный и Румянцовскій музей" помѣщены, между прочимъ, сниmки со слѣдующихъ произведеній русской живописной школы, находящихся въ этомъ музеѣ: а) портретъ основателя Румянцовскаго музея, графа Н. П. Румянцева, б) „Христосъ во гробѣ"—картина Брюллова, в) Явленіе Христа народу"—картина Иванова, г) „Тайная вечеря" (копія Крамскаго съ Ге).

9) Сниmки съ фресокъ въ храмѣ Спасителя въ Москвѣ, помѣщенные въ упомянутомъ уже выше „Альбомѣ", изданномъ фотографическою фирмою Шереръ и Набгольцъ въ Москвѣ, ко времени освященія храма въ 1883 году. Здѣсь находятся фрески: проф. Бруни, Маркова, Басина, Сорокина, В. П. Верещагина, Кошелева, Неффа (мѣстные образа).

10) Здѣсь же упоминаемъ два изданія картинъ Эрмитажа:

а) Одно, 60—70-хъ годовъ, фотографическое, въ малый листъ, предпринятое и не доведенное до конца книгопродавцемъ Шмидорфомъ;

б) Другое—предпринятое въ концѣ 1882 г. извѣстною фотографическою фирмой Браунъ и К° въ Парижѣ и Дорнахѣ и оконченное въ началѣ 1885 года. Оно состоитъ изъ 17 выпусковъ огромнаго формата, и заключаетъ 432 листа, снятыхъ фотографіей съ оригиналовъ и воспроизведенныхъ угольной фототипіей. Текстъ—берлинскаго профессора Воде.

11) „Die vorzüglichsten Gemälde der könig-

[1]) На нѣкоторыхъ стѣнахъ съ фресковой живописью, видно безчисленное множество неправильно разставленныхъ дырочекъ; онѣ произошли вслѣдствіе сырости, отъ шляпокъ гвоздей, которыми скрѣплялась штукатурка подъ фресками.

lichen Gallerie in Dresden. In photographischen Abbildungen nach den Originalen herausgegeben von Franz Hanfstängel. 1860", 2 тома въ листъ, всего 145 листовъ. Не смотря на заявленіе заглавія, фотографіи этого изданія сняты не прямо съ оригинальныхъ картинъ, а съ литографическихъ копій.

12) Необыкновенно-замѣчательное, какъ по содержанію, такъ и по исполненію, изданіе, подъ названіемъ: „Photographs of the Gems of the art treasures Exhibition, Manchester, 1857, by Signori Caldesi and Montecchi" Это изданіе, вышедшее въ свѣтъ въ 1858 г. и составляющее въ настоящее время необыкновенную библіографическую рѣдкость, посвящено было принцу Альберту, супругу королевы Викторіи, какъ главному виновнику знаменитой Манчестерской художественной выставки 1857 г., на которую рѣдчайшія художественныя сокровища были свезены изъ частныхъ коллекцій всей Англіи. Это изданіе состоитъ изъ двухъ томовъ, по 100 листовъ каждый: изъ нихъ первый посвященъ произведеніямъ старыхъ школъ живописа (Ancient series), а второй—произведеніямъ новой англійской школы (Modern series).

13) Фотографическое изданіе знаменитыхъ ватиканскихъ фресокъ Рафаэля, извѣстныхъ подъ именемъ „Ложей Рафаэля", но не прямо съ оригиналовъ, а съ извѣстнаго гравированнаго (теперь крайне рѣдкаго) римскаго изданія, второй половины XVIII вѣка, гдѣ живопись Рафаэля воспроизведена гравероиъ Оттавіани по рисункамъ архитекторовъ Савонелли и Канорези. Нынѣшнее же изданіе, вышедшее въ свѣтъ въ Вѣнѣ, въ 1878 году, носитъ заглавіе: „Rafael's Loggien im Vatican zu Rom. In Lichtbruck herausgegeben von L. Koch". Всѣхъ листовъ 43, безъ всякаго текста.

14) Семь фотографическихъ сниковъ съ знаменитыхъ картоновъ Рафаэля, находившихся впродолженіе нѣсколькихъ столѣтій въ королевскомъ дворцѣ Гамптонъ-Кортъ близь Лондона, а въ послѣдніе годы перенесенныхъ въ Кенсинтонскій музей, въ самомъ Лондонѣ. Эти сники огромныхъ размѣровъ (1 арш. вышины и отъ 1 арш. 5 вершковъ до 1 арш. 9 вершк. длины), выполнены были лондонскими фотографами Кальдези и Монтекки и, какъ великая рѣдкость, принесены были въ 1859 году въ даръ Библіотекѣ почетнымъ ея членомъ графомъ Н. А. Кушелевымъ-Безбородко.

15) Тѣ же картины, воспроизведенныя на 7 листахъ большаго формата, посредствомъ фототипіи, Л. Кохомъ съ считающихся классическими и теперь очень рѣдкихъ гравюръ Николая Дорильи, 1719 г. Изданіе, состоящее изъ 7 листовъ, носитъ заглавіе: „Rafaels Tapeten im Vatican zu Rom nach den Kartons im Kensington-Museum. In Lichtdruck ausgeführt und herausgegeben von L. Koch. Mit einer Einleitung und mit Erläuterungen versehen von I. K. Schembera. Wien, 1878".

16) „Oeuvres de Murillo photographiées d'après les peintures originales. Paris, Publié par Goupil et C^ie^". Здѣсь воспроизведены французскимъ фотографомъ Воланомъ (Voland) 14 знаменитыхъ картинъ Мурильо, находящихся въ Севильѣ. Безъ текста, въ л.

17) Изданіе знаменитыхъ фресокъ венеціанскаго живописца Тіеполо, въ виллѣ Вальмарана, близь Виченцы. Долгое время Тіеполо считался художникомъ-маніеристомъ, произведенія его признавались за свидѣтельство о глубокомъ упадкѣ венеціанской школы живописи въ теченіе XVIII вѣка; но въ настоящее время въ Италіи произошла внезапная реакція въ его пользу и на защиту его творческаго, въ особенности колоритнаго дара. Современные италіанскіе критики и цѣнители стараются доказать близкую связь Тіеполо съ великими художниками венеціанской школы, преимущественно съ Паоло Веронезе. Сообразно съ такою цѣлью, венеціанскій издатель Онганіа выпустилъ въ свѣтъ настоящее изданіе подъ заглавіемъ: „Tiepolo. Les fresques de la villa Valmarana à Vicence. Etude de P. G. Molmenti. Venise, 1881". Изданіе это, состоящее, кромѣ небольшого текста Мольменти, изъ 58 листовъ, превосходно исполненныхъ фототипіей въ мастерской извѣстнаго венеціанскаго фотографа Якоби, содержитъ въ себѣ воспроизведеніе фресокъ, написанныхъ Тіеполо въ виллѣ Вальмарана, близь Виченцы, въ 1737 г., 41 года отъ роду, то-есть, въ пору самаго сильнаго расцвѣта жизни и таланта художника. Вальмаранскія фрески, считаемыя лучшимъ созданіемъ Тіеполо, представляютъ сюжеты очень разнообразные, какъ-то: 1) Сюжеты миѳологическіе—жертвоприношеніе Ифигеніи, Ѳетида и Ахиллесъ, Сатурнъ, Юпитеръ, Меркурій, Венера и Марсъ, Аполлонъ и Діана. 2) Сюжеты изъ Иліады, Энеиды и Орландо Фуріозо. 3) Сцены въ стилѣ китайскомъ (вошедшемъ въ моду въ XVIII вѣкѣ). 4) Сюжеты сельскіе. 5) Сцены дѣтскія. 6) Сцены венеціанскаго карнавала. Послѣднія фрески признаются вообще, какъ по блестящему колориту, такъ и по интересу типовъ и костюмовъ, совершеннѣйшими созданіями этого живописца.

18) „Dessins de Raphael et de quelques autres grands maitres existant dans les galeries de Florence, Venise et Vienne, reproduits par la photographie par les frères Alinari et publiés par L. Bardi, à Florence". Входящія въ составъ изданія 230 фотографій, въ листъ, распредѣляются слѣдующимъ образомъ: 1) Рисунки флорентійской галлереи—всего 50. 2) Рисунки Рафаэля въ Венеціянской академіи—всего 90. 3) Рисунки въ галлереѣ эрцгерцога Карла въ Вѣнѣ—всего 90.

19) „Albrecht-Gallerie. Auswahl vorzüglichster Handzeichnungen alter Meister aus der Privat-Sammlung S. K. K. Hoheit des Frzherzog Albrecht. Photographirt von Gustav Jägermayer. Wien." f°. Всего 300 листовъ очень большаго формата, по 50 въ каждомъ томѣ, безъ текста.

20) „Photographisches Album nach Original-Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung des Städelschen Kunst-Instituts zu Frankfurt am Main. Photographirt und herausgegeben

von I. Schäfer. Frankfurt am Main" (1854), шесть тетрадей очень большаго формата. Здѣсь заключаются 18 снимковъ съ рисунковъ: Рафаэля, Дюрера, Энгельбрехтсена, Рогира фанъ-деръ-Вейде, фанъ-Дейка, Рубенса, Микель-Анджело, Матурино Флорентійца, Гольбейна, Корреджіо, Пинтуриккіо, Тиціана, фанъ-Эйка, Аннибала Карраччи. Настоящій экземпляръ принесенъ въ даръ Библіотекѣ извѣстнымъ художественнымъ писателемъ Пассаваномъ, состоявшимъ, въ 50-хъ годахъ, директоромъ „Штедельскаго института".

21) „Fac-simile eseguito in eliotipia. Raccolta di 128 principali disegni originali di Michel Angelo, Raffaello, Leonardo da Vinci, Tiziano, et altri celebri artisti esistenti nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia. Venezia, 1876". Настоящее изданіе, выпущенное въ свѣтъ венеціанскимъ издателемъ Онганіа, въ ограниченномъ количествѣ экземпляровъ, заключаетъ, кромѣ рисунковъ исчисленныхъ въ заглавіи художниковъ, также рисунки Мантеньи, Перуджино, Лунни, Себастіано дель-Піомбо, Гверчино, Гвидо Рени, Альдегревера. 4°. Безъ текста.

22) Изданіе того же Онганіа: „Raccolta di riproduzioni di 60 disegni originali dei più grandi artisti Italiani: Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci, Tiziano, Paolo Veronese, etc. tratti dalla collezione di Colbacchini in Venezia. Eliotipia di C. Iacobi. Venezia, 1877". 2 тома въ л., безъ текста.

23) „The literary works of Leonardo de Vinci compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter. London, 1883", 2 тома въ 8-ку. Главную цѣнность настоящаго изданія составляютъ рисунки Леонардо Винчи, воспроизведенные фототипіей Дюжардена, въ величину оригиналовъ, и содержащіе въ себѣ изображенія самаго разнообразнаго рода, техническіе и художественные (перспектива, пейзажи, пропорціи человѣческаго тѣла, отрывки архитектурныхъ и скульптурныхъ композицій, эскизы и части картинъ, карикатуры, и т. д.). Они почерпнуты изъ множества англійскихъ, французскихъ, итальянскихъ и венгерскихъ коллекцій, всего болѣе изъ королевской коллекціи Виндзорскаго дворца. Особыхъ таблицъ съ рисунками, внѣ текста, въ I-мъ томѣ—55, во II-мъ—67.

24) „Saggio delle opere di Leonardo da Vinci. Con 24 tavole foto-litografiche di scritture e disegni tratti dal „Codice Atlantico". Milano, 1872", gr. f°. Фото-литографическіе рисунки настоящаго изданія воспроизводятъ не одни только оригиналы изъ „Codice Atlantico", хранящагося въ Амброзіанской библіотекѣ, въ Миланѣ, но также изъ Леонардо-Винчіевой рукописи, принадлежащей маркизу Тривульци, въ Миланѣ, а также изъ рукописей Парижской національной библіотеки и Британскаго музея. Рисунки касаются оптики, перспективы, механики и гидравлики.

25) „Les manuscrits de Léonard de Vinci, publiés en fac-similés (procédés Arosa) avec transcription littérale, traduction française, préface et table méthodique par M. Charles Ravaisson-Mollien. Paris", f°. До сихъ поръ вышло только два тома (1881, 1883), воспроизводящихъ томы A, B и D рукописей Леонардо Винчи (изъ числа 13), принадлежащихъ Институту, въ Парижѣ. Содержаніе ихъ—художественное и техническое.

26) 33 фотографическіе снимка съ рисунковъ Рафаэля, хранящихся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ, и исполненныхъ для Кенсингтонскаго музея фотографомъ Торстономъ Томпсономъ. Въ л., безъ текста.

27) „Raphaelische Facsimilen. 36 Blatt Photographien nach in den Gallerien des Hampton-Court und London aufbewahrten Handzeichnungen Raphaels. Berlin, Photographisches Institut von Laura Bette". Въ л., безъ текста.

28) „The Chatsworth Raffaelles. A ceries of 20 autotype reproductions of the Raffaelle drawings in the collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth. With descriptions by J. H. Pollen. London. 1872", f°.

29) „Hans Holbein der ältere. Silberstift-Zeichnungen im Königl. Museum zu Berlin. In Originalgrösse durch Lichtdruck ausgeführt von A. Frisch. Mit Text von D. Alfred Woltmann. Nürnberg, 1876", f°.

Къ этому же отдѣлу относятся снимки съ рисунковъ, украшающихъ древнія рукописи. Коллекціи этого рода у насъ очень многочисленны, и поэтому мы поименуемъ здѣсь лишь значительнѣйшія и важнѣйшія.

1) Собраніе фотографическихъ снимковъ съ византійскихъ рукописей изъ разныхъ коллекцій, исполненное по мысли и стараніями кн. Гр. Гр. Гагарина, бывшаго вице-президента Императорской Академіи Художествъ, при чемъ оригинальные негативы (стекла) со времени выполненія этого заказа составляютъ собственность Академіи и хранятся въ ея библіотекѣ.

Сюда принадлежатъ снимки изъ слѣдующихъ рукописей въ л.: А. Изъ Туринской библіотеки—Сочиненія Ѳеодорита, рукопись VI вѣка, съ изображеніями двѣнадцати малыхъ пророковъ, въ кругахъ. В. Изъ Парижской національной библіотеки—а) Бесѣды Григорія Назіанзина, IX вѣка, № 510; б) Псалтырь X вѣка, № 130, знаменитый по миніатюрамъ, выполненнымъ въ совершенно античномъ еще стилѣ; в) Толкованія на Евангелія, X вѣка (отрывокъ); г) Евангеліе X—XI вѣка (отрывки); д) Сочиненія св. Іоанна Златоуста, писанныя для императора Никифора Вотоніата, 1080 г.,—рукопись, знаменитая по большимъ портретамъ, во весь ростъ, императора Никифора и его супруги, императрицы Маріи, а также монаха Саввы, писателя рукописи; е) Посланія Іакова инока, XII-го вѣка, рукопись, содержащая, кромѣ многочисленныхъ прекрасныхъ иллюстрацій къ Ветхому и Новому Завѣту, любопытныя изображенія: одно св. Іоанна Златоуста и св. Григорія Назіанзина, сидящихъ на пышныхъ сѣдалищахъ, съ инокомъ Іаковымъ, очень миніатюрныхъ размѣровъ, у ихъ ногъ, другое—византійской пяти-

главой церкви, XII вѣка, съ колоннами, мозаиками и фресками; ж) Дѣянія св. Діонисія Ареопагита, XIV—XV вѣка, съ изображеніями императора Мануила Палеолога, его супруги императрицы Елены и ихъ дѣтей, а также св. Діонисія Ареопагита, въ ростъ.

2) Коллекція фотографическихъ снимковъ съ рукописей аѳонскихъ монастырей, принесенная въ даръ Библіотекѣ, въ 1862 г. извѣстнымъ русскимъ путешественникомъ на Аѳонъ, П. И. Севастьяновымъ, заключаетъ, въ числѣ своихъ болѣе чѣмъ 1,500 листовъ, очень значительное количество снимковъ воспроизводящихъ миніатюры, заставки и заглавныя литеры. Какъ было сказано въ отчетѣ Публичной Библіотеки за 1862 г. коллекція эта не можетъ считаться единственнымъ экземпляромъ: лучшіе оттиски съ раскрашенными миніатюрами поступили, по Высочайшему повелѣнію Государыни Императрицы, пожертвовавшей значительную сумму на экспедицію (вторую) П. И. Севастьянова на Аѳонъ, въ древнехристіанскій музей Академіи Художествъ. Наша Библіотека получила лишь вторые экземпляры этой художественной коллекціи. Но сверхъ того, какъ на одну изъ драгоцѣнностей собранія, надо указать: на коллекцію снимковъ съ 12-и богослужебныхъ книгъ съ греческими крюковыми нотами, отъ XI до XVIII вѣка включительно; на снимки съ рукописей X и XI вѣка, гдѣ крюковыми же нотами обозначенъ прежній способъ чтенія и пѣнія евангелія во время богослуженія и, наконецъ, на снимки съ 11-ти греческихъ руководствъ для изученія церковнаго пѣнія, начиная съ XV по XIX вѣкъ.

3) Въ приведенномъ уже, нѣсколько разъ выше, синайскомъ фотографическомъ альбомѣ профессора П. И. Кондакова и фотографа Рауля заключаются многочисленные снимки съ рѣдкихъ и замѣчательныхъ миніатюръ, заставокъ и заглавныхъ буквъ разныхъ рукописей синайской монастырской библіотеки. Изъ византійскихъ рукописей особенно замѣчательны здѣсь: а) Евангеліе X—XI вѣка, № 204, писанное золотомъ, по преданію даръ Феодосія III; б) Косьмы Индикоплова „Христіанская топографія“, XI вѣка, № 1186; в) Книга Іова, XI вѣка, № 3; г) Слова Григорія Богослова, XII вѣка, № 339; д) Минея на ноябрь мѣсяцъ, XII вѣка, № 500; е) Лѣствица Іоанна Лѣствичника, XII вѣка, № 418; ж) Знаменитое „Хорвское Евангеліе“, 967 года, № 213; з) Стихирарь съ крюковыми нотами, XIII вѣка, № 1216; и) Сочиненія Ѳеодора Студита, X вѣка, № 401.— Изъ числа славянскихъ рукописей главное мѣсто занимаютъ: глаголическая Псалтырь XI вѣка, № 38, и глаголическій Требникъ, того же вѣка, № 37, обѣ рукописи съ чрезвычайно любопытными заглавными буквами (въ Требникѣ онѣ въ краскахъ).

4) Ставшее въ настоящее время [illegible] изданіе: „Фотографическіе снимки съ миніатюръ греческихъ рукописей, находящихся въ Московской Синодальной, бывшей Патріаршей, библіотекѣ. Изданіе Московскаго публичнаго музея“. Это изданіе заключается въ 1-му выпуску, вышедшему въ [illegible] въ 1862 году. Между прочимъ, помѣщено: [illegible] самыхъ и частыхъ [illegible], въ какихъ находились Русскіе съ Греками, и въ особенности съ Аѳономъ, греческіе манускрипты, украшенные миніатюрами, вмѣстѣ съ другими рукописями естественно не могли не переходить въ Россію. Въ особенности мы въ этомъ отношеніи обязаны нашему путешественнику XVII вѣка, Арсенію Суханову, который, по поводу исправленія славянскихъ богослужебныхъ книгъ, отправленъ былъ (въ 1653 г.) патріархомъ Никономъ на Востокъ и въ частности на Аѳонъ, именно съ цѣлію пріобрѣсти тамъ какъ можно болѣе древнихъ греческихъ рукописей, не щадя никакихъ издержекъ“. Эти рукописи, вмѣстѣ съ другими, перешедшими изъ Греціи въ Россію еще прежде Арсенія Суханова, въ настоящее время хранятся въ Московской Синодальной, бывшей Патріаршей, библіотекѣ. Между ними манускриптовъ съ миніатюрами, обнимающихъ собою періодъ времени отъ X до XI вѣка,—около 15-ти. Болѣе замѣчательны изъ нихъ слѣдующіе: 1) Новый Завѣтъ съ Псалтырью, X вѣка, украшенный 22-мя миніатюрами; 2) Слова Григорія Богослова, X вѣка, съ 17-ю миніатюрами; 3) Двѣ Четьи-Минеи, XI вѣка, изъ которыхъ въ одной — за февраль и мартъ—57, въ другой — за октябрь мѣсяцъ—45 миніатюръ; 4) Сборникъ житій святыхъ, писанный въ 1063 году, съ 12-ю миніатюрами; 5) Акаѳистъ Божіей Матери, X вѣка, украшенный 24-мя миніатюрами [1]). Эти драгоцѣнные памятники древней византійской живописи, при всей важности своей, доселѣ, однакожъ, остаются не изслѣдованными, даже вовсе неизвѣстными въ наукѣ. Поэтому, имѣя въ виду для исторіи христіанскаго искусства представить новый, еще нетронутый матеріалъ, и въ частности желая оказать содѣйствіе разработкѣ исторіи отечественной иконописи, по своему характеру столь близкой къ византійскимъ преданіямъ, Московскій публичный музей предпринялъ сдѣлать извѣстными ученому свѣту миніатюры греческихъ рукописей Московской Синодальной библіотеки, издавъ ихъ, хотя въ небольшомъ числѣ экземпляровъ, въ фотографическихъ снимкахъ. Къ сожалѣнію, это превосходное намѣреніе осуществилось далеко не вполнѣ: вышло въ свѣтъ всего три изъ пуска: 1-й въ 1862 г., 2-й въ 1863, 3-й въ 186 и затѣмъ изданіе прекратилось, всего болѣе вслѣдствіе закрытія „Русской фотографіи“ купца Алексѣ такъ какъ на иждивеніе этого послѣдняго и въ стерскихъ его фотографическаго заведенія прои дилось настоящее изданіе. Но живописный матеріалъ изданный до сихъ поръ, не взирая на неполноту свою, имѣетъ все-таки очень важное значеніе для исторіи византійскаго искусства, такъ какъ воспроизведенныя рукописи принадлежатъ къ числу наиважнѣйшихъ своего періода. Въ 1-й выпускъ вошелъ „Акаѳистъ Божіей Матери“, XII вѣка, по новымъ изслѣдованіямъ, № 429 (26 таблицъ); во 2-й—„Житія святыхъ“ за февраль и мартъ, XI вѣка, № 1 (30 таблицъ); въ 3-й—„Слова Григорія Богослова X вѣка, № 61, и „Новый Завѣтъ съ Псалтырью

[1]) Вѣка рукописей поставлены по каталогу проф. Матеи.

XII вѣка, № 407 (всего 26 таблицъ), въ л. Объяснительный текстъ писанъ покойнымъ хранителемъ отдѣленія рукописей Московскаго публичнаго и Румянцевскаго музеевъ, А. Е. Викторовымъ, и сопровождается переводомъ его на французскій языкъ.

5) Фотографическіе снимки съ нѣкоторыхъ древнихъ греческихъ и русскихъ рукописей, хранящихся въ библіотекѣ Воскресенскаго Новоіерусалимскаго монастыря, воспроизведенные въ 1860 г. фотографомъ Аѳанасіемъ Бергомъ, при чемъ всѣ заставки и заглавныя буквы выполнены въ краскахъ и съ золотомъ, согласно съ оригиналами. Изъ каждой рукописи снято по одному листу, въ уменьшенномъ размѣрѣ. Особенно интересны снимки изъ слѣдующихъ рукописей: 1) изъ „Пандекта Антіоха", XI вѣка, № 30; 2) изъ „Юрьевскаго Евангелія", 1119—1128 г., хранившагося, въ 1869 году, еще въ Новоіерусалимскомъ монастырѣ, и лишь впослѣдствіи перенесеннаго въ Синодальную библіотеку; 3) изъ нѣсколькихъ новгородскихъ Евангелій, XIV вѣка, между которыми особеннаго вниманія заслуживаетъ Евангеліе первой половины XIV вѣка, № 2, гдѣ заглавныя буквы выполнены въ обычномъ новгородскомъ „дракопномъ" стилѣ, на синемъ фонѣ и съ красными контурами, а заставка имѣетъ золотой фонъ и цвѣточную орнаментику съ бѣлыми жилками внутри, въ стилѣ вполнѣ византійскомъ; 4) изъ Евангелія, написаннаго на бумагѣ, на Аѳонѣ, въ 1430 г., въ обители Пантократора (обычный стиль XV вѣка, переплетающимися кругами), и привезеннаго въ Тверь въ 1436 году, № 1; 5) изъ Служебника XV вѣка, писаннаго на бумагѣ, № 2, съ заглавною буквою, въ формѣ лежащаго оленя, въ четырехъугольной рамкѣ, съ длинными разводами и усами внизу, въ западно-русскомъ стилѣ.

6) „Изборникъ великаго князя Святослава Ярославича 1073 года, изданный иждивеніемъ члена-учредителя Общества древней письменности Т. С. Морозова. С.-Пб., 1880", въ л. Текстъ этого изданія печатанъ, посредствомъ фотолитографіи, по способу М. И. Алисова, а картины посредствомъ фотохромолитографіи. Изданъ настоящій Изборникъ въ количествѣ всего 360 экземпляровъ. Художественными и свѣтопечатными работами завѣдывалъ П. П. Новицкій.

7) „Остромирово Евангеліе 1056—1057 года, хранящееся въ Императорской Публичной Библіотекѣ. С.-Пб. 1883", въ л. Это изданіе, выполненное иждивеніемъ С.-Петербургскаго купца Ильи Савенкова, въ фотолитографическомъ заведеніи П. П. Новицкаго, содержитъ, кромѣ текста и заглавныхъ буквъ, отпечатанныхъ безъ красокъ, слѣдующія воспроизведенія рисунковъ въ краскахъ: а) евангелистъ Іоаннъ, б) заставка и заглавная буква подъ нею, съ первой страницы текста этого евангелиста, в) евангелистъ Лука, г) евангелистъ Маркъ.

8) Нѣсколько снимковъ изъ собранія рукописей Московскаго публичнаго и Румянцевскаго музеевъ, въ альбомѣ этого музея, уже два раза упомянутомъ выше. Здѣсь находятся снимки, по одному листу, изъ слѣдующихъ рукописей: а) греческій Паремейникъ IX вѣка, б) латинская рукопись: „Служба св. Виллигизу", XII вѣка, съ превосходною миніатюрой, в) собственноручная рукопись Джордано Бруно, г) латинскій молитвословъ, XIV — XV вѣка, съ большимъ листомъ, покрытымъ 6-ю превосходными миніатюрами, представляющими сцены изъ Страстей Господнихъ, д) глаголическое Евангеліе XI вѣка, е) болгарскій Паремейникъ XII вѣка, ж) славяно-русское Евангеліе 1092 года, з) славяно-русское Евангеліе 1164 года.

9) „Facsimile des miniatures contenues dans le „Bréviaire Grimani", conservé à la Bibliothèque de St. Marc, exécuté en photographie par A. Perini, avec explications de Fr. Zanotto et un texte français de M. L. de Mas Latrie. Venise", 3 тома, 4°, съ атласомъ въ двухъ томахъ. Печатаніе этого сочиненія началось въ 1862 году, кончилось въ 1878 году. По мнѣнію Занотто, „Breviario Grimani" былъ заказанъ, около 1477 г., папою Сикстомъ IV для ордена францисканскихъ монаховъ въ Римѣ, но докончена была художественная работа Бревіарія уже послѣ смерти папы Сикста IV, и тогда извѣстный италіанскій живописецъ Антонелло да Мессина, ученикъ и другъ современныхъ фламандскихъ художниковъ, купилъ у кого-либо изъ нихъ эту великолѣпную рукопись, а впослѣдствіи перепродалъ ее кардиналу Гримани, Венеціанцу родомъ. Въ 1593 году, послѣ смерти Іоанна Гримани, патріарха аквилейскаго, рукопись поступила въ библіотеку св. Марка. По признанію знатоковъ, миніатюры этой рукописи, по красотѣ и тонкости исполненія, принадлежатъ къ числу превосходнѣйшихъ созданій миніатюрнаго искусства. Всѣхъ листовъ въ рукописи (пергаменныхъ) — 830, миніатюръ же помѣщено на нихъ 110.

10) „Facsimile delle miniature di Attavante Fiorentino nel codice Marciano Capella: „Le Nozze di Mercurio colla Filologia", che si conserva nella biblioteca Marciana. Fotografie eseguite da Ant. Perini. Venezia, 1878", f°, безъ текста. Флорентинскій живописецъ-миніатюристъ Ванте или Аттаванте работалъ въ началѣ XVI вѣка и особенно прославился рисунками-миніатюрами въ рукописяхъ, выполненными по заказу венгерскаго короля Матвѣя Корвина. Настоящая же рукопись содержитъ одно изъ самыхъ знаменитыхъ произведеній его искусства, въ стилѣ итальянскаго возрожденія. Всего листовъ съ рисунками здѣсь 24.

Къ настоящему отдѣлу слѣдуетъ еще отнести воспроизведенія старинныхъ гравюръ, знаменитыхъ въ историческомъ или художественномъ отношеніи. Такихъ воспроизведеній въ Библіотекѣ находится довольно значительное количество. Главныя между ними слѣдующія:

1) „Copies photographiques des plus rares gravures criblées, estampes, gravures en bois etc. du XIV siècle qui se trouvent dans la collection Royale d'estampes à Munic. Publiées par Robert Brulliot exécutées dans l'Institut photographique de M. A. Löckerer. Munic, 1854—1856", f°, безъ текста. Здѣсь заключаются копіи съ эстамповъ: „гравера 1466 года", Аларта Дюгамеля, Воша, Дюрера, Іоганна Вальха, Луки Кранаха старшаго, Мат-

тіаса Цазингера, Мартина Шонгауера, Фейтъ Штоса, и нѣсколькихъ извѣстныхъ граверовъ. Всего 50 листовъ, въ 10 тетрадяхъ. Въ настоящемъ экземплярѣ Публичной Библіотеки, въ 1858 г. (какъ видно изъ надписи карандашемъ отъ руки) на листѣ 2-й тетради, содержащемъ въ себѣ воспроизведеніе знаменитой гравюры Альберта Дюрера: „Crucifix: le pommeau de l'épée de l'empereur Maximilien I", наклеено фотографическое воспроизведеніе съ той же гравюры А. Дюрера, сдѣланное въ императорской вѣнской типографіи, и помѣщено оно здѣсь „для сравненія съ мюнхенскимъ фотографическимъ воспроизведеніемъ.

2) „Eaux-fortes et gravures des maitres anciens tirées des collections les plus célèbres. Notes par Georges Duplessis. Paris", f° maximum. Изданіе это, превосходно воспроизводящее лучшія, знаменитѣйшія и рѣдчайшія гравюры древнихъ гравюрныхъ школъ, посредствомъ геліогравюры, способомъ Ананъ-Дюрана (издателя), начато въ 1870 г. и до настоящаго времени еще не окончено. Выпущено 40 тетрадей, содержащихъ въ себѣ по 10 листовъ каждая. Коллекціи, откуда заимствованы оригиналы для воспроизведенія, слѣдующія: а) Національная библіотека, въ Парижѣ; Британскій музей, въ Лондонѣ; Мадридскій музей; музей Фитцъ-Вилліама, въ Кембриджѣ; б) частныя коллекціи: герцога Альбрехта (Albertina), въ Вѣнѣ; Амбруаза Фирмена Дидо, Дютюй, Эмиля Галишона, Гаттò, Бальи, барона Эдмонда Ротшильда, Ананъ-Дюрана, Лёнарьѐ, въ Парижѣ; Анджолини, въ Римѣ. Всего болѣе гравюръ воспроизведено: Рембрандта, Марка-Антонія и Альберта Дюрера, такъ что въ каждой тетради находится непремѣнно по нѣскольку гравюръ этихъ великихъ художниковъ. Но, кромѣ того, въ изданіи воспроизведено значительное количество гравюръ художниковъ XV—XVIII вѣковъ.

3) „Histoire de la gravure en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les Pays-Bas, en Angleterre et en France, suivie d' indications pour former une collection d'estampes, par Georges Duplessis, contenant 75 reproductions de gravures anciennes exécutées pour la plupart par le procédé de M. Amand Durand. Paris, 1880", 8°. Превосходно выполненныя здѣсь гравюрой 73 копіи сняты со слѣдующихъ оригиналовъ: во-первыхъ, съ нѣсколькихъ древнѣйшихъ эстамповъ XV вѣка, именно: съ брюссельской гравюры 1418 г., съ „Вѣнчанія Богоматери" Финигверры, съ портрета дѣвицы Тривульчи (1497), съ одного листа „Гипнеротомахіи" Полифила (1499), и нѣк. др. Оригиналы выбраны очень удачно и представляютъ истинную галлерею главныхъ моментовъ исторіи гравированія.

4) „Manuel de l'amateur des estampes par Eugène Dutuit. Paris", 8°. Авторъ этого сочиненія обладаетъ одною изъ самыхъ крупныхъ, полныхъ и знаменитыхъ коллекцій эстамповъ въ Европѣ и вмѣстѣ съ тѣмъ принадлежитъ къ числу глубочайшихъ знатоковъ гравюры старыхъ и новыхъ школъ. До сихъ поръ вышло только всего три тома его сочиненія (томы: 3-й и 4-й, 1881—1882 гг., содержащіе голландскую и фламандскую школы, и 1-й, 1884 г., содержащій въ себѣ первую половину Вступленія), но оно уже и теперь пользуется самою почетною извѣстностью. Что касается атласа, воспроизводящаго замѣчательнѣйшія гравюры посредствомъ фототипіи, по способу Пилинскаго („c'est presque la perfection", говоритъ про нихъ Дютюй въ своемъ предисловіи), то ихъ выпущено до сихъ поръ въ свѣтъ (1884) всего 37 листовъ, отпечатанныхъ на бумагѣ, подражающей старинной бумагѣ, и чернилами, подражающими стариннымъ чернилами: 1) 13 листовъ изъ разныхъ изданій „Ars moriendi", 2) 7 листовъ изъ разныхъ изданій „Biblia pauperum", 3) 3 листа изъ „Апокалипсиса" разныхъ изданій, 4) 8 листовъ изъ „Пѣсни пѣсней" разныхъ изданій, 5) 6 листовъ изъ „Молитвы Господней" разныхъ изданій.

5) „A descriptive catalogue of early prints in the British Museum. London", 8°. Британскій музей содержитъ въ себѣ одну изъ самыхъ громадныхъ гравюрныхъ коллекцій въ мірѣ, и рѣдчайшіе, иногда единственные, образцы гравюры первоначальныхъ періодовъ, занимаютъ здѣсь одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ. Поэтому, попечители (trustees) музея рѣшили издать въ свѣтъ подробное описаніе этихъ необыкновенно рѣдкихъ художественныхъ произведеній, съ фототипическими снимками съ замѣчательнѣйшихъ оригиналовъ. До сихъ поръ вышло въ свѣтъ только два первыхъ тома (1879, 1883), содержащихъ школы германскую и фламандскую, съ текстомъ Вильяма Гюга Виллыпира. Въ атласѣ помѣщены фототипическіе снимки, сдѣланные въ мастерской „Typographic Etching Company", въ Лондонѣ, съ оригиналовъ, совершенно неизвѣстныхъ или малоизвѣстныхъ мастеровъ XV и первой четверти XVI вѣка.

6) „Choix d'estampes rares et précieuses de la collection de M. W. Drugulin. Avec un texte explicatif. Leipzig, 1865—1866", f° maximum. Двѣ тетради, содержащія фотографическія воспроизведенія, изъ мастерской лейпцигскаго фотографа Гекера, рѣдчайшихъ гравюръ, начиная съ XV в. Это изданіе рѣдкихъ и знаменитыхъ гравюръ остановилось на двухъ выпускахъ, за смертью Другулина и послѣдовавшею затѣмъ распродажею его художественныхъ коллекцій.

7) Фотографическое воспроизведеніе знаменитыхъ картоновъ Мантеньи, изображающихъ „Тріумфъ Юлія Цезаря" (находящихся въ музеѣ Гамптонъ-Кортъ близъ Лондона), подъ заглавіемъ: „Andrea Mantegna's Triumfzug des Julius Caesar. 12 Blatt Photographien. Berlin, s. a., f°, Photographisches Institut von Laura Bette". Безъ текста. Настоящія фотографіи, большаго формата, сняты не съ оригиналовъ, а съ необыкновенно рѣдкихъ въ настоящее время гравюръ на деревѣ знаменитаго итальянскаго гравера Андреа Андреани, изданныхъ въ Мантуѣ въ 1599 г., за исключеніемъ № 10, который воспроизводитъ гравюру на металлѣ самого Мантеньи.

8) „Notice sur la vie de Marc-Antoine Raimondi, graveur Bolonais, accompagnée de repro-

ductions photographiques de quelques-unes de ses estampes par M. Benjamin Delessert. Paris, 1853—1855". Семь выпусковъ разнаго формата (4°, f° и f° maximum), содержащихъ въ себѣ сниики („la reproduction la plus exacte possible", говоритъ въ своемъ текстѣ Бенжаменъ Делессеръ), съ гравюръ, дѣланныхъ Маркомъ-Антоніемъ съ композицій: Рафаэля, Микель-Анджело, Франческо-Франчіа, Джуліо Романо, Тиціана. Всего 76 гравюръ, на 69 листахъ. Нѣкоторыя (очень немногія) приписываются, впрочемъ, Делессеромъ не самому Марку-Антонію, а Марку Равеннскому и Агостино Венеціано.

9) „Oeuvre d'Albert Dürer photographié par Bisson frères. Texte par Emile Galichon. Paris, 1861", f°. Это изданіе содержитъ 108 сниковъ съ гравюръ Дюрера на металлѣ и на деревѣ; къ нимъ приложены еще фотографическіе сниики: съ портрета Дюрера, гравированнаго Михаилоиъ Лорхомъ, и съ его герба, гравированнаго Леблономъ.

10) „Albrecht Dürer's sämmtliche Kupferstiche mit Text von D-r Wilhelm Lübke. Nach den besten Originalen des königl. Kupferstichkabinets in München, durch unveränderlichen Lichtdruck in Originalgrösse reproducirt von J. Obernetter. Nürenberg, 1876". 102 листа.

11) „Passion de Jésus-Christ. Suite de 16 estampes. Reproduction par la phototypie procédé Woodbury. Bruxelles, 1871", gr. 8°, безъ текста.

12) „Albrecht Dürer's Holzschnitt-Werk in Auswabl, mit Text, herausgegeben von Professor D-r Carl von Lützow, nach den Originalen aus der Kunstsammlung Seiner Hoheit des Fürsten von Hohenzollern in Sigmaringen durch Lichtdruck als Facsimile ausgeführt von Arnold und Zettler in München. Nürnberg", f°. Это превосходное изданіе предпріимчиваго нюрнбергскаго книгопродавца Солдана еще не кончено.

13) „Holbein's „Dance of Death", a photolithographic facsimile by W. Griggs, from the Ottley collection in the British Museum. London, s. a." f°. Здѣсь, на 16 листахъ, представлены копіи съ рисунковъ и заглавныхъ буквъ Гольбейна, изображающихъ „Пляску смерти" и воспроизведенныхъ съ рѣдкихъ нѣмецкихъ и французскихъ изданій этого знаменитаго созданія Гольбейна, а на особомъ листѣ, впереди, воспроизведена автотипомъ записка на англійскомъ языкѣ, неизвѣстнаго автора, о всѣхъ 6-ти ліонскихъ изданіяхъ Гольбейновой „Пляски смерти".

14) „Hymans, Histoire de la gravure dans l'école de Rubens. Bruxelles, 1879", 8°, съ шестью геліографическими снимками. Эти рѣдчайшіе рисунки и гравюры Рубенса находятся въ кабинетахъ: брюссельскомъ, парижскомъ, лондонскомъ, антверпенскомъ и гаарлемскомъ.

15) „L'oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté par M. Charles Blanc. Paris, 1853", f° et f° maximum, 2 тома. Фотографіей знаменитой нѣкогда парижской фирмы „Bisson frères" воспроизведено здѣсь 100 гравюръ Рембрандта, изъ числа 360 офортовъ, составляющихъ „oeuvre" этого великаго художника.

16) „L'oeuvre complet de Rembrandt, décrit et catalogué par Eugène Dutuit, et reproduit à l'aide des procédés de l'héliogravure par M. Charreyre. Catalogue raisonné de toutes les estampes du maitre, accompagné de leur reproduction en facsimilé de la grandeur des originaux au nombre de 360 environ, précédé d'une introduction sur la vie de Rembrandt et l'appréciation de ses oeuvres. Paris", gr. 4°. Превосходное изданіе, въ двухъ большихъ томахъ, съ обширнымъ дополненіемъ, составляющимъ особый третій томъ.

Сверхъ того, во множествѣ французскихъ, нѣмецкихъ, итальянскихъ и англійскихъ аукціонныхъ каталоговъ послѣдняго 10-ти-лѣтія встрѣчаются фототипическія воспроизведенія значительнѣйшихъ и рѣдчайшихъ картинъ, рисунковъ и гравюръ, но мы ихъ здѣсь не будемъ исчислять по ихъ многочисленности и меньшей, сравнительно, важности.

Изданія фототипическихъ сниковъ съ древнихъ или старинныхъ гравюръ не очень еще многочисленны у насъ. Однако же, въ ряду ихъ можно уже указать нѣсколько изданій интересныхъ, а иногда и значительныхъ. Перечислимъ здѣсь главнѣйшія:

1) „Коллекція геліогравюръ по системѣ Г. Скамони. СПБургъ, 1873", въ листъ, 2 выпуска. Снимки, находящіеся здѣсь, выполнены подъ наблюденіемъ самого изобрѣтателя въ Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ. Въ 1-й выпускъ вошли сниики съ 18 произведеній Антокольскаго, Каменскаго, Васнецова, гравюръ Шарпа, Гольціуса, Уткина, Вилле, Остаде, Гунста, Шрейбера, Губракена,

2) „Русскій граверъ Чемезовъ. Геліографическія копіи съ его произведеній, сдѣланныя по способу Г. Скамони. Изданіе Д. А. Ровинскаго. С.-Петербургъ, 1878", въ большой листъ, съ 17-ю портретами, воспроизведенными съ оригиналовъ Чемесова, по способу Скамони, въ Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ.

3) „Русскія народныя картинки. СПБ., 1881. Собралъ и описалъ Д. А. Ровинскій". При изслѣдованіи, занимающемъ 5 томовъ въ 8°, приложенъ атласъ въ трехъ томахъ, въ большой листъ, содержащій болѣе 800 картинокъ разныхъ форматовъ, воспроизведенныхъ въ Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ. Въ предисловіи къ этому атласу авторъ говоритъ: „Копированіе картинокъ производилось разными способами, смотря по удобству: однѣ изъ нихъ, грубой работы на деревѣ, переведены простымъ литографическимъ способомъ; имѣющія болѣе художественное значеніе — исполнены посредствомъ фотолитографіи; для нѣкоторыхъ употреблена даже фотогравюра по способу г. Скамони".

4) „Достовѣрные портреты Московскихъ государей: Іоанна III, Василія Іоанновича и Іоанна IV Грознаго, и посольства ихъ времени. Собралъ и привелъ въ порядокъ Д. Ровинскій. С.-Петербургъ, 1882", въ листъ, съ 47 рисунками, воспроизведенными фототипіей по способу Г. Скамони въ Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ.

5) „Николай Ивановичъ Уткинъ, его жизнь и произведенія. Изслѣдованіе Д. А. Ровинскаго.

С.-Петербургъ, 1884". При этой книгѣ приложенъ атласъ, въ огромный листъ, съ 33 гравюрами, отчасти воспроизведенными съ оригиналовъ фототипіей, по способу Г. Скамони, въ Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ. Въ атласѣ этомъ находятся: портретъ Уткина съ гравюры К. Афанасьева, 22 снимка съ его работъ и 8 снимковъ съ работъ его учениковъ: К. Афанасьева, Владимірова, Грунтова, Захарова, Жрувева, Іордана, Лебедева, Пищалкина и Степанова.

6) „Виды Соловецкаго монастыря, отпечатанные съ древнихъ досокъ, хранящихся въ типографіи ризницѣ. С.-Петербургъ, 1884", въ большой листъ. Здѣсь заключаются снимки съ 51 доски, розысканныхъ Д. А. Ровинскимъ и отпечатанныхъ по его заказу и подъ его наблюденіемъ фототипическимъ способомъ Г. Скамони въ Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ. Это изданіе составляетъ 1-е дополненіе къ „Русскимъ народнымъ картинкамъ".

7) „Матеріалы для русской иконографіи. Собралъ Д. А. Ровинскій. С.-Петербургъ, 1884". Въ это превосходное по мысли и выполненію изданіе должны входить, по намѣренію автора: „портреты, историческіе и бытовые листы; листы, изготовленные для исторіи русской гравюры; работы граверовъ-серебряниковъ, а также и отпечатки съ оригинальныхъ старинныхъ мѣдныхъ досокъ этого же разряда. Всѣ снимки, за немногими исключеніями, сдѣланы въ одну мѣру съ оригиналами; самые замѣчательные и рѣдкіе исполнены на мѣди, по способу Г. Скамони, или печатаны со стекла, посредствомъ альбертотипіи (у Шерера и Набгольца, въ Москвѣ и заграницею), и фотогіалотипіи (у Г. Скамони); менѣе рѣдкія и важныя картинки исполнены посредствомъ фотолитографіи въ Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ". Три выпуска.

8) „Рисунки русскихъ художниковъ. Выпускъ 1-й. Москва, 1880". Въ этомъ изданіи, исполненномъ на иждивеніи С. И. Мамонтова, фототипіей фирмы Шереръ и Набгольцъ въ Москвѣ, заключается 20 рисунковъ съ композицій Васнецова, Крамскаго, Куинджи, Левицкаго, В. Маковскаго, Полѣнова, Рѣпина, Шишкина и Ярошенки.

V. СКУЛЬПТУРА.

Первое, значительнѣйшее мѣсто въ этомъ отдѣленіи занимаетъ наибольшая часть листовъ въ слѣдующемъ изданіи.

1) „Photographs, by S. Thompson, from the collections in the British Museum. London", f°. Это монументальное изданіе 70-хъ годовъ настоящаго столѣтія состоитъ изъ 929 фотографическихъ листовъ, раздѣленныхъ на 7 отдѣловъ: 1) этнографическій, 2) египетскій, 3) ассирійскій, 4) греческій, 5) этрусскій и римскій, 6) средневѣковый, 7) печати. Изданіе выполнено, по указаніямъ и подъ наблюденіемъ знаменитыхъ ученыхъ, консерваторовъ Британскаго музея: А. В. Франкса и С. Бирча, а также посторонними, не менѣе знаменитыхъ ученыхъ: Георга Смита и Вальтера-де-Грей-Смита. Въ каждомъ изъ этихъ отдѣловъ скульптура занимаетъ очень малое мѣсто.

Такъ, въ египетскомъ отдѣлѣ образцы скульптуры начинаются похоронными плитами, покрытыми барельефами и надписями, изъ временъ IV и VI династій (около 2200—2000 лѣтъ до Р. Х.). Затѣмъ, какъ подобныя похоронныя плиты, такъ, въ болѣе позднія эпохи, и скульптурныя статуи, каменныя и деревянныя, идутъ непрерывною цѣпью, до послѣднихъ временъ существованія Египетскаго царства при Римлянахъ.

Въ ассирійскомъ отдѣлѣ есть памятники, восходящіе до временъ Халдейскаго (Вавилонскаго) царства, и именно кирпичи изъ обожженной глины, съ вытисненными на нихъ именами разныхъ халдейскихъ царей (1230—1110 до Р. Х.); но древнѣйшіе, собственно скульптурные, памятники этого отдѣла относятся лишь ко 2-му и 3-му періоду Ассирійскаго царства, и начинаются мраморными жертвенниками, украшенными скульптурой, и относящимися ко временамъ Ассурназирпала (около 884 до Р. Х.). Затѣмъ идетъ громадная коллекція мраморныхъ плитъ, покрытыхъ скульптурой (сцены религіозныя, военныя, дворцовыя, охотничьи, бытовыя и т. д.), статуй и обелисковъ, изъ дворцовъ и храмовъ, которыхъ остатки отрыты въ Нимрудѣ и Куюнджикѣ.

Въ греческомъ отдѣлѣ помѣщены многочисленные снимки съ памятниковъ Карійскихъ и Ликійскихъ (VI вѣка до Р. Хр.), въ Малой Азіи, съ разныхъ древнѣйшихъ скульптуръ, найденныхъ на греческихъ островахъ (VII вѣка до Р. Х.), снимки со всѣхъ значительнѣйшихъ памятниковъ Эльгинской галлереи (Парѳенонъ), галикарнасскихъ памятниковъ (гробница Мавзола), наконецъ съ болѣе позднихъ скульптурныхъ произведеній греческихъ, II и III вѣка до Р. Х.

Въ этрусскомъ и римскомъ отдѣлѣ находятся снимки съ этрусскихъ бронзовыхъ статуэтокъ (приблизительно V вѣка до Р. Х.) и съ римскихъ мраморныхъ статуй, головъ и барельефовъ, а также съ серебряныхъ и бронзовыхъ римскихъ статуэтокъ, наконецъ съ диптиховъ изъ слоновой кости (начиная отъ IV вѣка до Р. Х. и кончая III вѣкомъ по Р. Хр.).

2) Photographische Resultate einer... nach Aegypten entsendeten archäologischen Expedition, mit Erklärungen herausgegeben von D-r. Johannes Dümichen. Berlin, 1871", qu. f°. Въ этомъ изданіи всего 73 фотографическихъ листа, которыхъ снимки съ натуры, при освѣщеніи солнечномъ, въ открытыхъ мѣстахъ, или въ закрытыхъ, посредствомъ магнія, были превосходно выполнены, подъ надзоромъ самого автора, ученымъ фотографами Фоллемъ, Фрицшемъ и Тиле, въ слѣдующихъ мѣстностяхъ: 1) Сакхара (памятники 4-й и 5-й династій древняго царства, то-есть III-го тысячелѣтія до Р. Х.), 2) Ѳивы (Дер-эль-Бахери и Мединет-Хабу, Луксоръ и Карнакъ, 1700—1300 до Р. Х.), 3) Денде́ра (Птолемейско-Римская эпоха).

3) Многія изданія знаменитаго египтолога Ма-

ріетта, въ послѣдніе годы его жизни, сопровождались атласами, гдѣ самыя важныя скульптурныя созданія древняго Египта были переданы посредствомъ геліографіи. Такъ, въ его великолѣпномъ изданіи: „Le Serapéum de Memphis découvert et décrit par Aug. Mariette. Paris, 1857“, f°, всѣ 36 листовъ атласа состоятъ изъ фотографическихъ сниковъ съ натуры (фотографовъ Марвилля и Пуатевена), воспроизведенныхъ, посредствомъ фотолитографіи, въ мастерскихъ Лемерсье. Здѣсь представлены египетскіе скульптурные памятники времени отъ 18-й до 26-й династій новаго царства. Въ другомъ изданіи Маріетта: „Monuments divers recueillis en Egypte et en Nubie par Auguste Mariette, Paris, 1872“, f°, большинство рисунковъ атласа выполнены обыкновенной литографіей или гравюрой, съ рисунковъ отъ руки, но очень многія таблицы выполнены также фотогравюрой Дюжардена съ подобныхъ же рисунковъ, а нѣкоторые важнѣйшіе памятники сняты и прямо съ натуры фотографіей, а потомъ отпечатаны фотогравюрнымъ способомъ. Между ними самое первое мѣсто занимаетъ воспроизведеніе знаменитыхъ по древности, этнографической типичности, нѣжности и даже красотѣ, каменныхъ статуй Раготепа и его жены, открытыхъ въ Мейдумѣ, въ гробницѣ № 2.

4) „Mission de Phénicie dirigée par M. Ernest-Renan. Paris, 1864“, f°. Въ атласѣ, состоящемъ изъ множества литографическихъ и гравированныхъ на металлѣ рисунковъ, есть также нѣсколько таблицъ фотолитографическихъ, выполненныхъ у Лемерсье, съ фотографій Лаффона. Это таблицы №№ 4—5 (мѣстности: Руадъ, Амритъ, Джебейлъ. Ауаиидъ), 20—24 (Джебейлъ, Мишишь, Тортоза, Умъ-эль-Санда, Умъ-эль-Ауаиидъ, Сарба) 32 (Умъ-эль-Ауаиидъ, Машнака, Джебейлъ, Орнитополисъ), 57—61 (Шальхабунъ, Кнейфедъ, Санда, Умъ-эль-Ауаиидъ, Сарепта), представляющія статуи, барельефы, гробницы, съ лежащими поверхъ человѣческими фигурами, и разнообразные архитектурные орнаменты, выполненные финикійскими скульпторами разныхъ эпохъ.

5) „Persepolis. Die Achaemenidischen Denkmäler und Inschriften Persepolis, Istakhr, Pasargadæ, Shâhpûr, zum ersten Male photographisch aufgenommen von F. Stolze, im Anschlusse an die epigraphische Expedition in Persien von F. C. Andreas. Berlin, 1882“, 2 vol. in f°. Въ 1-мъ томѣ этого изумительнаго по совершенству изданія—73 таблицы, изображающія скульптурные памятники Персеполя, во-2-мъ—77 таблицъ, содержащихъ памятники Персеполя (окончаніе), Истахра, Пасаргады, Шапура и Шираза.

6) Нѣкоторыя изъ изданій Шлиманна, представляющихъ результаты его раскопокъ въ Малой Азіи и Греціи, содержатъ въ себѣ, кромѣ многочисленныхъ гравюръ на деревѣ, и фотографическія и фототипическія воспроизведенія древнихъ скульптурныхъ произведеній, добытыхъ имъ здѣсь. Такъ, напримѣръ, въ его изданіи: „Atlas Trojanischer Alterthümer. Photographische Abbildungen zu dem Berichte über die Ausgrabungen in Troja von D-r Heinrich Schliemann. Leipzig, 1874“, 4°, на листахъ №№ 164, 165, 168, 172, 173 и 176 представлено не мало образцовъ терракотовыхъ фигуръ и головокъ мужскихъ и женскихъ; а также сфинксовъ, львовъ и другихъ животныхъ.

7) Въ превосходномъ сочиненіи: „Recherches sur la glyptique orientale par Joachim Menant. 1-ère partie: Cylindres de la Chaldée. Paris, 1883“, 8°, большинство многочисленныхъ рисунковъ гравировано на деревѣ, но нѣкоторыя важнѣйшія изображенія воспроизведены посредствомъ геліогравюры Дюжардена, и, по словамъ автора въ предисловіи, „не оставляютъ желать ничего лучшаго съ точки зрѣнія совершеннѣйшей точности“. Это именно: 1) три очень важные цилиндра: халдейскій (изъ Ньюіоркскаго музея), ассирійскій (изъ Британскаго музея) и персидскій (оттуда же); 2) 5 халдейскихъ цилиндровъ архаической эпохи; 3) 7 халдейскихъ цилиндровъ школы Эрехской; 4) 7 халдейскихъ цилиндровъ школы Урской; 5) покрытая скульптурой надгробная плита (стела) Набу-Хаалъ-Идина; 6) барельефъ: Договоръ Мардукъ-идинъ-Акки.

8) „Griechische Terracotten aus Tanagra und Ephesos im Berliner Museum. Berlin. 1878“, 4°. Это изданіе содержитъ 32 листа, исполненныхъ фототипіей Фриша, въ Берлинѣ, въ величину оригиналовъ, съ превосходныхъ, избранныхъ статуэтокъ, изображающихъ сцены древнегреческой домашней жизни, и пріобрѣтенныхъ Берлинскимъ музеемъ по большей части въ 1874 году; но 4 послѣднія (№№ 29—32) пріобрѣтены позже, и не въ Танагрѣ, а въ Эфесѣ. Замѣтимъ, что другое подобное же изданіе, выходящее подъ заглавіемъ „Griechische Thonfiguren aus Tanagra, herausgegebem von Reinhard Kekule. Stuttgart, 1878“, f°, не содержитъ въ себѣ фотографій или фототипій, а только рисунки, воспроизведенные гравюрой на металлѣ или хромолитографіей.

9) Въ изданіи: „La collection Sabouroff. Monuments de l'art Grec publiés par Adolphe Furtwängler. Berlin“, gr. 4°, большинство таблицъ (терракотты) выполнено посредствомъ хромолитографіи; но есть также нѣкоторое количество фототипическихъ таблицъ, воспроизводящихъ статуи и головы. Однако, это изданіе, которое въ полномъ своемъ составѣ будетъ содержать 150 таблицъ, распредѣленныхъ на 2 тома, въ настоящую минуту еще не кончено, и потому нельзя перечислить всѣ фототипическія таблицы.

10) „Reisen in Lykien und Karien ausgeführt im Auftrage des K. K. Ministeriums für Cultus und Unterricht unter dienstlicher Förderung durch S. M. Raddampfer „Taurm“ Commandant Fürst Wrede, beschrieben von Otto Benndorf und George Niemann. Wien, 1884“, f°. Въ этомъ томѣ принадлежатъ къ настоящему отдѣлу слѣдующіе фототипическіе сники: 1) барельефы на островѣ Косѣ, на стѣнѣ крѣпости; 2) барельефы тѣхъ, очень еще многочисленныхъ ликійскихъ, столь оригинальныхъ, вертикальныхъ гробницъ, которыя не были сняты съ мѣстъ своихъ и отвезены въ Лондонъ лѣтъ 40 тому назадъ.

11) „Die Funde von Olympia, herausgegeben von dem Direktorium der Ausgrabungen zu

Olympia. Berlin, 1882", f°. Здѣсь, изъ числа 40 таблицъ, на №№ 1—28 и 39—40 воспроизведены посредствомъ фототипіи; изъ мастерскихъ Рёйлера и Бонаса въ Дрезденѣ, разные статуи, горельефы, архитектурныя и иныя украшенія архаическаго и послѣдовавшихъ за нимъ эпохъ греческихъ стиля.

12) „La colonne Trajane d'après le surmoulage exécuté à Rome en 1861 — 1862 reproduite en phototypographie par Gustave Arosa. 220 planches imprimées en couleur avec texte orné de nombreuses vignettes. Paris, 1872", 2 vol., gr. f°. Текстъ этого роскошнаго изданія, впервые передающаго въ совершенной точности скульптуры Траяновой колонны, столь важныя, между прочимъ, для исторіи и этнографіи многихъ славянскихъ племенъ времени Траяна, написанъ извѣстнымъ французскимъ археологомъ Фрёнеромъ (W. Fröhner), подъ наблюденіемъ котораго съ необыкновенною тщательностью выполненъ и весь атласъ.

13) По части скульптуръ Востока мы можемъ указать (кромѣ изображеній, находящихся въ изданіяхъ разныхъ путешествій новѣйшаго времени) только на многочисленныя скульптуры въ Галлибидской пагодѣ и въ разныхъ высѣченныхъ въ скалѣ индѣйскихъ храмахъ, которыхъ фотографическія изображенія находятся въ приведенныхъ уже выше изданіяхъ: „Pagoda of Hallibeed, by R. B. Oakeley" и „The rock-cut temples of India, by I. Fergusson". („См. отдѣлъ Архитектуры"). Сверхъ того, слѣдуетъ упомянуть превосходно выполненное геліогравюрой изображеніе колоссальной бронзовой статуи Будды, принадлежащей извѣстному собирателю г. Чернуски въ Парижѣ: это произведеніе, какъ нынѣ полагаютъ знатоки японскаго искусства, вылито въ концѣ XVIII вѣка, но имѣетъ особенное значеніе потому, что въ точности, и при величайшемъ совершенствѣ литейной техники, воспроизводитъ, въ уменьшенномъ видѣ, ту бронзовую статую Будды, которая отлита была въ VIII вѣкѣ по Р. Хр. и считается громаднѣйшею бронзовою статуею въ мірѣ, а вмѣстѣ совершеннѣйшею, по красотѣ, статуею Будды. Она находится въ японскомъ городѣ Нара, въ храмѣ, нарочно для нея построенномъ въ 745 г. ду по Р. Хр. Вѣсъ ея 450.000 килограммовъ. Принадлежащая г. Чернуски уменьшенная копія привезена имъ сначала изъ Японіи. Геліографическій снимокъ помѣщенъ въ роскошномъ изданіи: „L'art Japonais, par Louis Gonse. Paris, 1883", gr. 4°. Замѣтимъ мимоходомъ, что въ этомъ изданіи есть [illegible] средневѣковой японской скульптуры, [illegible], но они вы[illegible] не [illegible] фотографіи или геліотипіи, а [illegible] и металлѣ и другихъ [illegible] и не [illegible] въ составъ [illegible]

[illegible] „A descriptive catalogue of the [illegible] Kensington Museum. With [illegible] Ivories. By J. O. West[illegible]

средневѣковые памятники скульптуры изъ слоновой кости, отъ IV до XVII вѣка включительно. Древнѣйшій между ними — консульскій диптихъ, изображающій Эскулапа и Гигію.

15) „A description of the Ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum, with a preface by William Maskell. London, 1872", 8°. Въ этой книгѣ—24 фотографіи, изъ которыхъ одна представляетъ снимокъ съ римскаго диптиха III вѣка (жрица у алтаря), другая—консульскій диптихъ VI вѣка (консулъ Апастасій Павелъ Пробъ), а остальные—снимки съ скульптурныхъ произведеній изъ слоновой кости отъ IX до XIV вѣка.

16) Изъ числа изданныхъ въ концѣ 50-хъ годовъ Кенсингтонскимъ музеемъ отдѣльныхъ фотографическихъ листовъ съ снимками со значительнѣйшихъ образцовъ его скульптурнаго отдѣленія, въ Библіотекѣ находятся слѣдующіе снимки: а) триптихъ изъ слоновой кости—„Vierge ouverte", исполненный около 1280 года (№ 185); б) статуэтки изъ слоновой кости XIV—XVI вѣковъ, представляющія Богоматерь (№№ 186, 194, 225, 228, 571, 572, 775); в) статуэтка „La nourrice", глазированная terre-cuite въ краскахъ,—стиль Бернара Палиссн (№ 187); г) скульптуры Микель-Анджело изъ воска и обожженной глины: Геркулесъ, модель руки (№№ 561—564, 567 и 568); д) св. Іеронимъ, статуэтка изъ слоновой кости, XVI—XVII вѣка (№ 200).

17) „Notices of sculpture in Ivory, consisting of a lecture on the history, methods, and chief productions of the art, delivered at the first annual general meeting of the Arundel Society, of the 29 June, 1855, by M. Digby Wyatt. London, 1856", 4°. При этомъ томѣ приложено 9 фотографій, снятыхъ лондонскимъ фотографомъ Сиссеромъ съ нѣкоторыхъ наиболѣе важныхъ скульптуръ изъ слоновой кости, которыя воспроизведены, для продажи, Арундельскимъ обществомъ, въ видѣ обширной, превосходно составленной галлереи и выполнены изъ особой, нарочно изобрѣтенной для того, массы, очень близко воспроизводящей слоновую кость.

18) „Die Reliquienschreine der Kathedrale zu Gratz. Arbeiten von Niccola und Giovanni Pisano, die merkwurdigen Vorbilder zu Petrarca's „Trionfi". Wien, 1858", 4°. Текстъ къ этому изданію написалъ Штейнбюхель, и тутъ же, въ приложеніи, является въ переводѣ италіанца Больни (Bolza). Фотографическихъ снимковъ 11-ть.

19) „Der Dom zu Mainz und seine bedeutendsten Denkmäler in 16 Original-Photographien von Herm. Emden. Mit historischem und erläuterndem Texte. Mainz, 1858", 4°. Здѣсь изображены [illegible] скульптуры отъ XII до начала XVII вѣка.

20) [illegible] фотографическихъ снимковъ, въ листъ [illegible] „Stationen", изображающихъ [illegible] Христа съ крестомъ на Голгоѳу и [illegible] отъ Іерусалима до Іавнеи[illegible]

21) [illegible] фотографическихъ снимковъ, [illegible]

малаго формата, съ 28 колосальныхъ бронзовыхъ статуй, нѣмецкой работы первой половины XVI вѣка, окружающихъ гробницу императора Максимиліана I, въ придворной церкви въ Инсбрукѣ,—начиная королемъ Франковъ Хлодвигомъ I и кончая Германскимъ императоромъ Альбрехтомъ.

22) „Peter Vischer's Werke. Mit Text von D-r Wilhelm Lübke. Reproducirt durch unveränderlichen Lichtdruck. Nürnberg", f°. Сочиненіе, въ настоящее время еще не конченное. Большинство снимковъ относятся къ знаменитымъ скульптурнымъ произведеніямъ Фишера, находящимся въ Нюрнбергѣ.

23) „Italian sculpture of the middle ages and period of the revival of art. A series of 50 photographs of works in the above section of the Kensington Museum. Selected and arranged by J. C. Robinson. The photographs executed by C. Thurston Thompson. London, 1862", gr. f°. Собраніе снимковъ начинается мраморнымъ барельефомъ „св. Варвара", Андреа Пизано (около 1340 г.); далѣе идутъ скульптуры XV — XVI в. Снимки въ этомъ изданіи представляютъ образцы такого же фотографическаго совершенства, какъ и снимки того же лондонскаго фотографа, Томпсона, въ упомянутомъ выше изданіи скульптуръ Британскаго музея.

24) „Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur. Recherches sur sa vie, sur son oeuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées, par Eugène Plon. Paris, 1883", gr. 4°. Въ этомъ великолѣпномъ томѣ находятся, среди многочисленныхъ другихъ гравюръ,—геліогравюры, представляющія произведенія Челлини въ разнообразныхъ родахъ. Изъ нихъ 6, выполненныя въ мастерскихъ Дюжардена, изображаютъ и нѣкоторыя изъ числа собственно скульптурныхъ созданій его.

25) „Pomnik Jana Sobieskiego na pamiątkę zwycięztwa pod Wiedniem 1683 Rzezba Piotra Vaneau. Według fotografii zdjętych z oryginalu staraniem Boleslawa Ir. Starzyńskiego. Wydał z dołączeniem innych pomnikow i opisu Józef Loski. Warszawa, 1880", f°. Здѣсь находится 12 фототипій (на 9 листахъ), выполненныхъ въ мастерской Антона Готца въ Варшавѣ.

26) Въ упомянутомъ уже выше изданіи: „Trésors d'art de la Russie", въ отдѣлѣ, посвященномъ Исаакіевскому собору, воспроизведенъ въ числѣ 6-ти скульптуръ, раб. Витали и гр. О. П. Толстаго,—западный фронтонъ: св. Исаакій благословляетъ возвращающагося, послѣ побѣды надъ врагами, императора Валента и его супругу, императрицу Флациллу, окруженныхъ ихъ царедворцами. Лицамъ императора и императрицы авторъ фронтона, скульпторъ Витали, придалъ черты Николая I и императрицы Александры Ѳеодоровны; подъ видомъ одного изъ царедворцевъ представленъ А. Н. Оленинъ, тогдашній президентъ Академіи Художествъ, а подъ видомъ византійскаго архитектора—Монферранъ, строитель Исаакіевскаго собора.

27) Въ упомянутомъ выше альбомѣ храма Спаса въ Москвѣ, выполненномъ фирмою Шереръ и Набгольцъ, находятся фотографическіе снимки съ барельефовъ на внѣшнихъ стѣнахъ храма, преимущественно надъ входными дверями: раб. проф. Логановскаго и Клодта.

28) Въ упомянутомъ уже выше Альбомѣ Московскаго Публичнаго и Румянцевскаго музеевъ, выполненномъ въ фотографіи Митрейтера, находятся слѣдующіе снимки со скульптуръ этого музея: а) сидячая мраморная статуя графа Румянцева-Задунайскаго; б) статуя „Мира", работы Кановы; в) снимки съ нѣкоторыхъ манекеновъ Дашковскаго этнографическаго музея, одѣтыхъ въ національные костюмы: головы и руки для нихъ, раскрашенныя красками, представляющія этнографическіе типы, вылѣплены съ натуры или съ фотографическихъ карточекъ профессоромъ Рамазановымъ для Этнографической выставки 1867 года. Въ альбомѣ воспроизведены фигуры 12-ти народностей Россіи.

VI. ПРЕДМЕТЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЕ.

Изданія, воспроизводящія предметы этого рода, такъ многочислены въ нашей Библіотекѣ, что было бы слишкомъ затруднительно поименовать ихъ всѣ. Поэтому, необходимо ограничиться лишь главнѣйшими. Самую видную роль играютъ изданія художественно-промышленныхъ музеевъ и выставокъ разнаго рода, начиная съ всемірныхъ и кончая отдѣльными и частными разнаго рода и наименованія. Первое мѣсто занимаютъ:

1) Изданія Кенсингтонскаго музея, въ Лондонѣ, разросшагося въ послѣднія 15—20 лѣтъ до огромныхъ размѣровъ, по всѣмъ отраслямъ. Музей издалъ множество иллюстрированныхъ каталоговъ разнообразныхъ своихъ отдѣловъ, и многіе изъ нихъ воспроизведены посредствомъ отличныхъ фотографическихъ или фототипическихъ снимковъ. Въ числѣ ихъ мы упомянемъ слѣдующія: а) „Engel, A descriptive catalogue of the musical instruments in the South Kensington Museum. London, 1874", 8°; б) Pollen, Ancient and modern furniture and woodwork in the South Kensington Museum. London, 1874", 8°; в) „Fortnum, A descriptive catalogue of the bronzes of European origin. London, 1876", 8°; г) „Illustrated catalogue of electrotype reproductions of works of art from originals in the South Kensington Museum. London, 1873", 4°; д) „Illustrated catalogue of a collection of ancient cutlery lent by M. Achille Jubinal to the South Kensington Museum. London, 1874", 4°; е) „Catalogue of the special loan exhibition of decorative art needlework made before 1800, held in 1873. London, 1874", 4°; ж) „Catalogue of the special exhibition of enamels on metal held at the South Kensington Museum in 1874. London, 1875", 4°. Но кромѣ рисунковъ въ исчисленныхъ каталогахъ, Кенсингтонскій музей издалъ очень значительное количество снимковъ, продающихся отдѣль-

ными листами, съ разныхъ предметовъ своихъ богатѣйшихъ коллекцій: эмали, стекла, предметовъ изъ обожженной глины, золотыхъ, серебряныхъ, бронзовыхъ, каменныхъ, деревянныхъ и иныхъ вещей. Очень многіе изъ числа этихъ сниковъ находятся въ коллекціи Библіотеки.

2) Въ упомянутомъ уже выше изданіи коллекцій Британскаго музея: „Photographs, by S. Thompson, from the collections of the British Museum", воспроизведено огромное количество разнообразнѣйшихъ предметовъ художественно-промышленныхъ его отдѣловъ: египетскаго, ассирійскаго, греческаго, этрусскаго, римскаго и англійскаго.

3) Watson: а) первая серія—„The textile manufactures and costumes of the people of India. Printed for the India office. London, 1866", f°, съ 11-ю фото- и хромо-литографическими таблицами; б) вторая серія—„Collection of specimens and illustrations of the textile manufactures of India. India Museum. London, 1872—1877", f°. Эта послѣдняя серія представляетъ совершенно безпримѣрный, до настоящей минуты, образецъ изумительно-роскошнаго изданія, впрочемъ назначеннаго не для праздная любопытства, а для руководства фабрикъ и мануфактуръ, какъ въ Англіи, такъ и вообще въ Европѣ. Къ сожалѣнію, не смотря на 13 лѣтъ, протекшихъ со времени начала этого изданія „Индѣйскимъ отдѣломъ" Кенсингтонскаго музея, въ Лондонѣ, оно до сихъ поръ еще не кончено, и состоитъ, покуда, изъ 17 томовъ, содержащихъ частью образцы подлинныхъ ост-индскихъ матерій,—шелковыхъ, шерстяныхъ и бумажныхъ, изъ которыхъ многія затканы шелками, золотомъ и серебромъ, а частью заключаетъ воспроизведеніе этихъ матерій посредствомъ фототипіи и, поверхъ ея, хромолитографіи. (За эти 17 томовъ Библіотекою заплачено около 900 рублей).

4) „Vorbilder für Handwerker und Fabrikanten aus den Sammlungen des Minutolischen Instituts zur Veredlung der Gewerbe und Beförderung der Künste zu Liegnitz, herausgegeben von Alex. Freiherrn v. Minutoli. Liegnitz, 1855." Настоящее изданіе, назначенное содѣйствовать повышенію уровня германской художественной промышленности, состоитъ изъ шести большихъ томовъ, съ 500 листами большаго формата, обнимающихъ слѣдующіе отдѣлы: а) камень, земли и проч.; б) обожженная глина; в) стекло; г) эмаль; д) металлическіе предметы; е) предметы изъ дерева, пробки, раковинъ, рога, слоновой и моржовой кости, воска и проч.; ж) предметы кожаные, пергаментные, бумажные и проч.; з) предметы ткацкіе, вышитые, плетеные изъ металла, льна, камыша, шерсти, шелка.

5) „Die Schatzkammer des Bayerischen Königshauses mit Text, herausgegeben von D-r Emil von Schauss, durch unvergänglichen Lichtdruck ausgeführt von Arnold und Zettler in München. Nürnberg". f°. Изданіе еще не конченное.

6) „Kunstschätze aus dem Bayerischen National-Museum nach Anordnung und mit ausführlichem Text des königl. Directors D-r von Hefner-Alteneck. Originalaufnahmen in unveränderlichem photographischen Druck vervielfältigt und herausgegeben von I. B. Obernetter in München". Изданіе въ л., еще не конченное.

7) „Kunstwerke aus dem Germanischen National-Museum zu Nürnberg. Originalphotographien ausgeführt von I. Hahn. Nürnberg", f. Текстъ этого, еще не доведеннаго до конца, изданія писанъ извѣстнымъ ученымъ Эссенвейномъ.

8) „Sammlung mittelalterlichen Kunstschätze Hildesheims nach den Originalen photographirt von F. H. Bödeker. Hildesheim, 1875". Собраніе 24 фотографій малаго формата, изображающихъ разные, преимущественно серебряные, предметы романскаго стиля Гильдесгеймскаго музея.

9) „Kunst im Hause: 34 Tafeln Abbildungen von Gegenständen aus der mittelalterlichen Sammlung zu Basel. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Prof. D-r Moritz Heyne. Gezeichnet von W. Bubeck, architect. Basel, 1880", 4°. Фотолитографическія таблицы этого изданія, выполненныя въ Мюнхенѣ, дѣланы прямо съ натуры, а съ рисунковъ Бубека.

10) „Koenigliches Historisches Museum zu Dresden. Auswahl von Ornamenten zum praktischen Gebrauch herausgegeben von M. Rade Dresden", f°. Изданіе очень обширное и еще не конченное. Фототипическія таблицы исполнены въ мастерскихъ Реммлера и Іонаса, въ Дрезденѣ.

11) „Les meubles d'art du mobilier national. Choix des plus belles pièces conservées au Garde-meuble et dans les palais nationaux de l'Elysée, du Louvre, de Versailles, de Trianon, de Fontainebleau, Compiègne et de Pau, reproduites par les procédés de l'héliogravure en taille-douce de P. Dujardin, publiées avec texte par E. Williamson. Paris", f°.

12) „Burlington fine arts club. Catalogue of bronzes and ivories of European origine. London, 1879", 4°, 19 таблицъ, воспроизведенныхъ фотолитографіей.

13) „Gefässe der deutschen Renaissance (Punzen-Arbeiten). Herausgegeben vom Bayrischen Gewerbe-Museum in Nürnberg. Nürnberg, 1878", f°. Здѣсь издано 9 геліографій, воспроизводящихъ превосходныя работы пунсономъ по серебру, находящіяся въ Нюрнбергскомъ художественно-промышленномъ музеѣ.

Послѣ этого главнаго музейнаго отдѣла фотографическихъ и фототипическихъ изданій, гдѣ мы исчислили, конечно, лишь главнѣйшія, надо указать на нынѣшнія иллюстрированныя изданія выставокъ: они въ настоящее время все чаще и чаще состоятъ изъ однѣхъ только таблицъ фотографическихъ и фототипическихъ. Упомянемъ здѣсь нѣкоторыя изъ самыхъ характерныхъ.

1) „Wystava starożytnosci i przedmiotów sztuki na korzyśc domu schronienia opieki Najświetszéj Maryi P. na Krakowskiem przedmieściu". Также съ французскимъ текстомъ: „Exposition des objets d'art et d'antiquité à Varsovie. 1856." f. 30 фотографическихъ листовъ, составляющихъ этотъ

stellung. Riga, 1883", 8°. Къ брошюрѣ этой приложенъ фототипическій снимокъ съ рѣзнаго домашняго алтаря, конца XV или начала XVI вѣка, нѣмецкой работы.

8) „Die Silberarbeiten von Anton Eisenhoit aus Warburg. Herausgegeben von Julius Lessing. Berlin", f°. При этомъ томѣ—14 фототипическихъ листовъ, воспроизводящихъ 36 изящныхъ работъ Эйзенхойта, конца XVI вѣка, недавно купленныхъ для Берлинскаго художественно-промышленнаго музея.

9) „Erzeugnisse der Silber-Schmiedekunst aus dem XVI—XVIII Jahrhundert im Besitz der Herren Julius und Karl Jeidels in Frankfurt am Main. Photographische Aufnahme und Lichtdruck von Kühl und C°. Frankfurt a. M., 1883", f°, 2 тома съ 60 фототипіями.

10) „Raccolta di battitori a Venezia. Venezia, 1879", 4°. Въ этомъ изданіи находится 45 геліотипическихъ листовъ, воспроизводящихъ изящныя и оригинальныя кольца, которыя въ прежнія времена употреблялись у наружныхъ дверей вмѣсто звонковъ.

11) „Italian jewellery as worn by peasants of Italy. Collected by Signor Castellani. London, 1868", f°. Къ книгѣ приложено 12 фотографическихъ листовъ съ изящными образцами италіянскихъ народныхъ ожерелій, серегъ, брошекъ, булавокъ, перстней и другихъ украшеній.

12) „Le livre de bijouterie de René Boyvin d'Angers, reproduit en facsimile par M. Armand-Durand. Notice par Georges Duplessis. Paris", 4° obl. При этой книгѣ 20 геліографическихъ таблицъ.

13) Фотографіи, снятыя въ 1880 г. тифлисскимъ фотографомъ Степ. Юрьев. Сабинь-Гусомъ съ ризы оклада Евангелія (грузинскаго) и перстня X—XI вѣка, хранящихся въ Гелатскомъ монастырѣ, близъ Кутаиса. Всего 45 листовъ большаго формата.

14) „Die Bücher-Ornamentik der Renaissance. Nach der eigenen Sammlung herausgegeben und erläutert von A. F. Butsch. Leipzig, 1878", 2 тома, въ мал. листъ. Входящія въ составъ этого изданія 107 фототипическихъ таблицъ сняты съ заглавныхъ виньетокъ, заглавныхъ буквъ и другихъ украшеній знаменитѣйшихъ типографскихъ изданій итальянскихъ, нѣмецкихъ и французскихъ, [illegible] Италіи.

15) „The art of book binding, by Joseph W. Zaehnsdorf. London, 1880", 8°. Эта книга [illegible], кромѣ многочисленныхъ указаній и [illegible], — [illegible], и относительно, въ уменьшенныхъ размѣрахъ, съ краткими [illegible] — времена Возрожденія, [illegible] Англіи и другихъ знаменитыхъ [illegible].

16) „Das Ornament und die Kunstindustrie [illegible] Entwickelung und [illegible] des Kunstwerkes von J. F. Weyde. [illegible]", f°. Здѣсь помѣщены [illegible] жественно-промышленныхъ предметовъ и орнаментовъ, взятые съ рисунковъ и гравюръ европейскихъ художниковъ, начиная съ 1464 года и по настоящее время. Изданіе еще не кончено, но уже и теперь выпущено въ свѣтъ свыше 300 листовъ.

17) „La dentelle. Histoire, description, fabrication, bibliographie, par Séguin. Paris. 1875". f°. Атласъ состоитъ изъ 50-ти фотографическихъ листовъ.

18) Собраніе рисунковъ старинныхъ венеціанскихъ кружевъ, снятыхъ посредствомъ фотолитографіи съ оригинальныхъ, нынѣ очень рѣдкихъ, венеціанскихъ книгъ, съ кружевными узорами XVI и XVII вѣка. Это собраніе, изданное венеціанскимъ книгопродавцемъ Онганіа, начинается съ книги Burato и Paganino 1527 года и кончается книгой Lucrezia Romana 1620 года.

19) „Musterbuch für Ornamente und Stickmuster von Peter Quentel (1527—1529).—265 vorlagen für Kunsthandwerker und weibliche Handarbeiten, herausgegeben vom Leipziger Kunstgewerbe-Museum. In Lichtdruckreproduction von A. Naumann und Schröder, königl. Hof.-Photographen. Leipzig", мал. 4°, 80 таблицъ.

20) „Iohann Sibmacher's Newes Modelbuch. Nürnberg, 1604", 4° obl. Эта книга воспроизведена посредствомъ фотолитографіи и издана въ Венеціи тѣмъ же Онганіа, въ 1880 году.

21) „Wilhelm Hoffmann's Spitzen-Musterbuch. nach der Originalausgabe vom K. K. Oesterreichschen Museum für Kunst und Industrie. Wien. 1876", f° obl., съ 18 фотолитографическими таблицами.

22) „Livres à dentelles et dessins d'ornements reproduits et publiés par Amand Durand sous la direction de Emmanuel Bacher. Paris, 1882 et suiv., 4° obl.

23) „Ornements remarquables de l'Exposition Hongroise industrielle des ouvrages de femme en 1881, publiées par le Ministère Roy. Hons. d'Agriculture, d'Industrie et de Commerce. Budapest. 1882", f°, 25-ть фототипическихъ таблицъ, со множествомъ воспроизведеній шитья, кружевъ и вышивокъ мальярскихъ женщинъ разныхъ эпохъ.

24) 27 фотографическихъ листовъ разнаго формата, воспроизводящихъ превосходное русское кружево (игольное), работанное въ Москвѣ нѣсколькими мастерицами, въ 1884 — 1880 гг., по иниціативѣ и [illegible] Елизаветы Евграфовны Новосильской, и рисункамъ художника Добротворскаго, [illegible] чѣмъ нѣкоторые рисунки заимствованы [illegible] изъ [illegible] разныхъ древнихъ русскихъ [illegible].

25) Наконецъ, здѣсь необходимо указать на [illegible] изданіе знаменитой Никопольской серебряной вазы, находящейся въ Эрмитажѣ. Она имѣетъ [illegible] заглавіе: „Die Silbervase von Nikopol im der Kaiserl. Ermitage. Mit Allerhöchster Autorisation S. M. Kaisers nach dem Originale photographirt und herausgegeben von Karl Rüttger.

Mit erläuterndem Text von Ludolf Stefani. S.-Pétersburg, 1873", f° maximum. Тутъ заключается 8 таблицъ, представляющихъ вазу, какъ въ ея общемъ, такъ и по частямъ, со всѣми главными ея барельефами, изображающими сцены изъ жизни скиѳовъ.

(*Прилож. къ „Отчету Имп. Публ. Библіот. за 1885 г.; стр. 1—176*) [1]).

Коптская и эѳіопская архитектура.

Alfred Butler, The ancient Coptic churches of Egypt. Oxford, 1884. 2 v. 8°. (*Альфредъ Бутлеръ*, Древнія коптскія церкви въ Египтѣ).

Achille Raffray, Les églises monolithes de la ville de Lalibéla (Abyssinie). Paris, 1885, f°. (*Ашиль Раффрѐ*, Церкви изъ одного камня въ абиссинскомъ городѣ Лалибела).

Разверните какую угодно исторію искусства, даже самаго послѣдняго времени, на французскомъ, нѣмецкомъ, англійскомъ языкѣ, и вы нигдѣ не найдете ни малѣйшаго упоминанія о коптскомъ и эѳіопскомъ искусствѣ. А между тѣмъ, очень велики тѣ страны Африки, гдѣ живутъ копты и эѳіопы, и людей, принадлежащихъ къ этимъ двумъ національностямъ,— нѣсколько милліоновъ. Сверхъ того, копты и эѳіопы— одни изъ числа первыхъ народовъ, принявшихъ христіанство. Неужели же у нихъ нѣтъ своего искусства? Неужели ихъ архитектура и живопись не получили своеобразнаго характера и ничѣмъ ярко не обозначились въ ряду другихъ національныхъ школъ? Неужели нѣтъ на свѣтѣ коптскаго и эѳіопскаго стиля? Отвѣта на это вы нигдѣ не могли бы найдти до сихъ поръ. Въ книгахъ англійскихъ и французскихъ путешественниковъ прошлаго столѣтія (Покока, Денона, Соннини) встрѣчаются, правда, рисунки, изображающіе наружный видъ, планъ и разрѣзъ нѣкоторыхъ коптскихъ монастырей и церквей [1]), но всѣ такіе рисунки необыкновенно рѣдки и притомъ почти всегда неудовлетворительны по своей старинной неточности и неаккуратности. Только въ новѣйшее время африканская христіанская архитектура обратила на себя должное вниманіе западныхъ путешественниковъ, ученыхъ и неученыхъ, знатоковъ и простыхъ любителей, и плодомъ этого явились такія книги, которыхъ рисунки и описанія даютъ дѣлу совершенно новый поворотъ, выдвигая на сцену новую, до сихъ поръ неизвѣстную, архитектуру. Двумя изъ такихъ книгъ мы займемся въ настоящей статьѣ.

I.

„Цѣль моей книги—говоритъ въ своемъ предисловіи Бутлеръ — положить систематическое начало разсмотрѣнію великаго вопроса, а именно вопроса о христіанскихъ древностяхъ въ Египтѣ. Немногіе важные предметы были совсѣмъ позабыты и нетронуты. Одинъ писатель допускаетъ, что коптская церковь есть „самый замѣчательный памятникъ первоначальнаго христіанства"; другой—что она есть „единственный живой представитель древнѣйшаго народа всей древности"; но, не взирая на подобное сознаніе, вся сила его была невластна создать практическій интересъ къ вопросу. Конечно, вниманіе большинства, путешественниковъ было захвачено и очаровано колоссальными остатками языческихъ временъ, храмами и пирамидами, продолжающими до сихъ поръ сіять въ лучахъ незаходящаго солнца, тогда какъ христіанскія церкви лежатъ погребенныя во мракѣ крѣпостныхъ стѣнъ, или окруженныя и сокрытыя безконечными степями. Однако же, современные намъ копты, которыхъ самое имя есть эхо слова „Египетъ", возводятъ свое происхожденіе до египтянъ, строителей пирамидъ,

---

[1]) Я взялъ на себя трудъ просмотрѣть всѣ изданія прежняго времени, гдѣ можно было ожидать изображеній африканскихъ христіанскихъ церквей. Но результаты оказались малые. Вотъ эти изданія: *Pococke*, Description of the East, London, 1743—1745. f°. Здѣсь, въ I-мъ томѣ, на таблицѣ 71-й, представленъ плохой планъ и такой же разрѣзъ коптской церкви (имени ея не сказано).— *Sonnini*, Voyage dans la Haute et Basse Egypte, Paris, an VII de la République. 4°. Здѣсь, на таблицѣ XI-й, представленъ очень изящно выполненный офортомъ видъ монастыря Заиди-эль-Барамусъ.—*Denon*, Voyage dans la Haute et Basse Egypte, Paris, 1802, f° maxim. Въ атласѣ этого монументальнаго изданія представлены, на листахъ XXXII и XCIII,— наружный видъ и планъ „Бѣлаго монастыря" (Дейръ-Бендъ), на листѣ LXXXVI—два наружныхъ вида „Монастыря блока"; всѣ они прекрасно выполнены, офортомъ, самимъ Денономъ. Вовсе лишены, къ удивленію, рисунковъ извѣстная книга: *Curzon*, Visits to monasteries in Levant, London, 1849, 8°, и краткая, но очень важная, спеціальная статья о коптскихъ церквахъ *Гревиля Честера*: „Notice of the Coptic Dayrs in the Wady Natrun", напечатанная въ лондонскомъ „Archaeological Journal" 1872, vol. XXIX. Прочіе путешественники также не дали рисунковъ.

[1]) Въ настоящемъ изданіи перепечатана собственно одна подробная опись всевозможныхъ художественныхъ украшеній, съ сохраненіемъ, при томъ, самыхъ необходимыхъ и особенно важныхъ замѣчаній, сдѣланныхъ о нихъ авторомъ, но съ пропускомъ всѣхъ приведенныхъ имъ оглавленій таблицамъ рисунковъ, приложеннымъ къ текстамъ. *Ред.*

и древній языкъ слышится во время каждой коптской обѣдни. Копты одни изъ самыхъ первыхъ привѣтствовали благовѣсть Евангелія, поставили себѣ эту книгу закономъ жизни и богочитанія и стали воздвигать себѣ новыя религіозныя сооруженія. Копты непоколебимо провели крестъ сквозь всѣ столѣтія своихъ отчаянныхъ преслѣдованій, и ихъ богослужебный ритуалъ остался даже и до настоящей минуты менѣе измѣненнымъ, чѣмъ ритуалъ какой угодно другой христіанской церкви. Все это вмѣстѣ содержитъ, конечно, достаточно причинъ для того, чтобы заинтересовать духовное лицо, историка или археолога".

Нѣчто подобное говоритъ Бутлеръ и въ концѣ своего обозрѣнія коптскихъ церквей. „Я долженъ кончить свой обычный и часто прерывающійся разсказъ о коптскихъ церквахъ. Но довольно было здѣсь сказано для того, чтобы показать, какую надо совершить работу, когда желаешь дать міру полное извѣстіе о христіанскихъ древностяхъ Египта. Остатки, столь обширные количественно, столь почтенные во времени, столь единственные по характеру, столь богатые извѣстнымъ и неизвѣстнымъ еще интересомъ, конечно, заслуживаютъ изслѣдованія не меньше, чѣмъ колоссальные памятники языческаго Египта. Но съ каждымъ днемъ они погибаютъ все болѣе и болѣе, неизвѣстные западнымъ путешественникамъ и мало уважаемые самими коптами, и ничего, ровно ничего, не сдѣлано и не дѣлается для того, чтобы предохранить ихъ отъ забвенія, или спасти отъ разрушенія".

Книга Бутлера есть результатъ двухъ путешествій его въ Египетъ. На самое продолжительное изъ нихъ онъ не имѣлъ возможности употребить болѣе 7-ми мѣсяцевъ, да и тѣ были сокращены одолѣвшею его лихорадкою. Тѣмъ не менѣе, собранный имъ матеріалъ, послужившій основаніемъ для сочиненія, изданнаго теперь въ двухъ томахъ, содержитъ такое богатство данныхъ, которое дѣлаетъ его книгу однимъ изъ очень крупныхъ вкладовъ въ исторію и изслѣдованіе древнѣйшаго періода христіанскаго искусства.

Безъ сомнѣнія, книгу Бутлера нельзя признать сочиненіемъ вполнѣ научнымъ: для этого у автора не было ни достаточной подготовки, ни художественнаго знанія по части архитектуры и живописи. Его путешествія были предприняты: одно—просто изъ любознательности туриста, другое — по порученію англійскаго общества распространенія христіанства, и онъ самъ, въ своемъ предисловіи, откровенно признается, что не былъ достаточно приготовленъ къ задачѣ художественнаго историка и критика. Несмотря на это, матеріалъ, собранный Бутлеромъ очень добросовѣстно и тщательно, имѣетъ неоспоримую цѣнность и, несомнѣнно, послужитъ прочнымъ пособіемъ будущимъ, болѣе ученымъ, изслѣдователямъ. Во всякомъ случаѣ, начало изученію коптской архитектуры положено, и даже теперь мы получаемъ возможность судить о своеобразности коптскаго архитектурнаго стиля.

Въ наше разсмотрѣніе войдетъ здѣсь только I-й томъ сочиненія Бутлера, такъ какъ II-й почти весь исключительно посвященъ коптскому ритуалу, коптскимъ богослужебнымъ одеждамъ (съ точки зрѣнія археологической церковно-исторической), иконамъ, иконнымъ религіознымъ легендамъ. Между тѣмъ I-й томъ весь занятъ изслѣдованіемъ коптской церковной архитектуры и представляетъ, поэтому, для насъ интересъ въ высшей степени новый и оригинальный.

Томъ этотъ содержитъ 8 главъ: первая говоритъ объ „устройствѣ коптскихъ церквей вообще"; вторая разсматриваетъ особенно замѣчательную церковь обители стараго Каира, носящую имя св. Виктора; третья, четвертая, пятая и шестая главы описываютъ коптскія церкви въ окрестностяхъ Каира и въ самомъ Каирѣ; седьмая глава посвящена церквамъ въ Натрунской долинѣ и Ливійской степи; наконецъ, восьмая глава заключаетъ коптскими церквами въ Верхнемъ Египтѣ.

По преданію, христіанство насаждено въ Египтѣ евангелистомъ Маркомъ, во второй половинѣ I-го столѣтія по Р. Хр. Первыми памятниками новой архитектуры явились здѣсь, какъ и вездѣ, выдолбленныя въ горѣ (иногда естественныя) пещеры, такъ-называемыя катакомбы. Еще и до сихъ поръ, въ разныхъ мѣстахъ Египта, существуетъ множество пещеръ и катакомбъ, возводимыхъ къ первымъ временамъ христіанства. Къ сожалѣнію, всѣ европейскіе путешественники по Египту (въ томъ числѣ и самъ Бутлеръ) не имѣли до сихъ поръ времени и возможности заняться этими любопытнѣйшими памятниками. На первой же страницѣ своего сочиненія, Бутлеръ говоритъ: „Прослѣдить исторію древнѣйшихъ коптскихъ церквей, показать, какъ христіанство, сначала загнанное въ пещеры, вышло потомъ на свѣтъ Божій изъ мрачныхъ александрійскихъ катакомбъ, какъ оно торжествующимъ шествіемъ у всѣхъ, и вопреки дикому сопротивленію, проложило себѣ дорогу отъ Средиземнаго моря до тропиковъ — это задача, для рѣшенія которой мнѣ не достаетъ ни времени, ни матеріаловъ". Въ то же время, на одной изъ послѣднихъ страницъ этого самаго I-го тома свою, Бутлеръ, заканчивая описаніе церквей Верхняго Египта, говоритъ, что находящіяся тутъ большими массами пещеры, изсѣченныя въ скалахъ и покрытыя надписями, крестами и фигурами, нацарапанными на камнѣ, принадлежатъ времени древнѣйшихъ пустынниковъ, но „никогда еще не были изслѣдованы путешественниками".

Однако, что касается даже и самыхъ церквей, т.-е. такихъ построекъ, которыя принадлежатъ эпохѣ, уже несравненно болѣе поздней, то Бутлеръ прямо объявляетъ, что невозможно дать полнаго ихъ описанія. „За немногими, сравнительно, исключеніями—говоритъ онъ—древнѣйшія египетскія церкви разрушились и исчезли точно такъ же, какъ и предшествовавшіе имъ египетскіе языческіе храмы. Изъ числа многочисленныхъ когда-то церквей Александріи не осталось теперь ни одной: Таниса (Зоанъ Библіи), нѣкогда область, наполненная массою церквей, стала теперь печальнымъ болотомъ, среди котораго виднѣются тамъ и сямъ груды развалинъ. Изъ числа монастырей Натрунской долины (въ Нижнемъ Египтѣ), нѣкоторые, правда, еще существуютъ; но большинство ихъ погребено подъ пескомъ, а изъ числа церквей

Верхняго Египта не уцѣлѣло, пожалуй, и одной десятой доли. Къ счастью, однако же, оказывается, что всего лучше сохранились и всего доступнѣе нѣкоторыя изъ коптскихъ церквей, наиболѣе интересныя въ историческомъ и архитектурномъ отношеніяхъ. За исключеніемъ одной только церкви св. Марка въ Александріи, совершенно разрушенной, наврядъ ли есть хоть одно зданіе, знаменитое въ коптской исторіи, котораго нельзя было бы видѣть и теперь. Однако центръ всяческаго интереса—не Александрія, а Каиръ, или, точнѣе сказать, Старый Каиръ. Древнѣйшія тамошнія церкви восходятъ, по крайней мѣрѣ, до III-го вѣка по Р. Хр. и не могутъ быть многимъ моложе самыхъ раннихъ церквей Александріи [1]). Даже еще ранѣе мусульманскаго завоеванія, есть слѣды борьбы за первенство между Александріей и Каиромъ; а разъ мусульманскій законъ водворился, резиденція патріархата перенесена была въ Старый Каиръ, и этотъ городъ сдѣлался, такимъ образомъ, религіозною и политическою столицею коптскихъ христіанъ".

При общеизвѣстномъ происхожденіи нынѣшнихъ коптовъ отъ древнихъ египтянъ, естественнымъ образомъ съ самаго же начала является въ мысли у каждаго вопросъ о томъ, въ какой связи находятся новыя христіанскія постройки въ Египтѣ съ древне-египетскими. Есть ли такая связь, или нѣтъ ея вовсе? Кто изучаетъ въ нынѣшнее время жизнь, исторію, языкъ, всяческаго рода бытовые памятники древняго Египта, тотъ не можетъ приступить къ этого рода занятіямъ безъ основательнаго знакомства съ коптскимъ міромъ, коптскою жизнью, нравами, обычаями, и, ранѣе всего, безъ твердаго знанія коптскаго языка: такъ сильны вездѣ тутъ преемство и наслѣдственность. Даже по типу лица, по всему складу тѣла, нынѣшніе копты сильно напоминаютъ типъ и складъ древнихъ египтянъ, не взирая на римское и арабское завоеваніе, и, слѣдовательно, многочисленныя смѣшенія расъ. Послѣ этого, можно ли удержаться отъ предположенія, что и въ коптской архитектурѣ должны были сохраниться сильные слѣды преемственности и наслѣдственности, глубокія черты древне-египетскаго стиля, склада и вкуса? Какъ ни великъ былъ переворотъ, совершенный христіанствомъ, какъ ни могуча инціатива его, какъ ни новы стремленія и задачи, требовавшія формъ совершенно новыхъ, — все-таки національный элементъ оказывался чѣмъ-то на столько еще сильнымъ и кореннымъ, что нигдѣ христіанство не въ состояніи было его стереть, потушить, задавить. Сила національности обладаетъ такою властью надъ духомъ человѣческимъ, такою живучестью и нескоренимостью, что наврядъ ли многія другія силы могутъ съ нею равняться. Поэтому-то, даже a priori, безъ всякаго еще знанія дѣйствительныхъ фактовъ, можно твердо быть увѣреннымъ, что въ коптскихъ постройкахъ присутствуетъ много древне-египетскаго, и, начиная исторію, или даже хоть обзоръ, коптской архитектуры, непремѣнно надо искать, ранѣе всего, связи ея съ предшествовавшими ей египетскими архитектурными формами.

Съ другой стороны, необходимо было показать вліянія римскія, древне-христіанскія, византійскія, сирійскія, арабскія, и уяснить, какимъ образомъ изъ первоначальнаго африканскаго матеріала, къ которому прибавились впослѣдствіи всѣ эти чуждые, пришлые элементы, образовался тотъ конгломератъ, какимъ является теперь предъ нами коптская постройка, коптская церковь.

Къ удивленію, Бутлеръ этого не сдѣлалъ. Онъ прямо начинаетъ свою книгу съ разсмотрѣнія коптскаго архитектурнаго стиля и затѣмъ перебираетъ, одну за другою, изслѣдованныя имъ коптскія церкви. Никакихъ общихъ соображеній о происхожденіи коптской архитектуры отъ древне-египетской у него нѣтъ, и лишь въ самомъ концѣ его сочиненія мы встрѣчаемъ нѣсколько строкъ объ этомъ важномъ вопросѣ. Описывая монастырь „Дейръ-аль-Бакара" (Монастырь блока), находящійся въ Верхнемъ Египтѣ [1]), въ долинѣ Нила, между городами Джирджа и Минія, Бутлеръ говоритъ слѣдующее о церкви этого монастыря, изсѣченной въ скалѣ и посвященной Богоматери: „По древнему монастырскому преданію, эта церковь основана (въ IV-мъ вѣкѣ) императрицей Еленой. Нѣтъ никакого повода сомнѣваться въ справедливости этого преданія; сверхъ того, есть одинъ интересный пунктъ, касающійся этой церкви и до сихъ поръ еще не замѣченный. Я разумѣю сходство плана этой церкви съ планомъ древне-египетскаго храма, также изсѣченнаго въ скалѣ и находящагося въ недалеко расположенномъ городѣ Джирджа. И тутъ и тамъ—одинакій спускъ по каменной лѣстницѣ; преддверіе храма отдѣлено отъ боковыхъ галлерей совершенно по одной и той-же системѣ, посредствомъ такого же количества колоннъ, какъ въ церкви; въ древнемъ храмѣ находится рядъ ступеней, совершенно соотвѣтствующій такому же ряду ступеней передъ алтаремъ въ церкви; затѣмъ, оставляя въ сторонѣ центральную залу храма, тутъ встрѣчаешь пространство, совершенно сходное съ предалтарнымъ пространствомъ (хоромъ) церкви Богоматери. Къ сѣверу и югу открываются высѣченныя въ скалѣ помѣщенія, а на востокѣ три ниши, совершенно сходныя съ нишами алтаря (гайкала) коптскихъ церквей. Далѣе, сходство въ сильной мѣрѣ подкрѣпляется тѣмъ, что только часть храма лежитъ подъ землей, а надземная часть состоитъ изъ преддверія съ колоннами, совершенно соотвѣтствующаго нефу съ колоннами христіанской церкви. Безъ сомнѣнія, нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что коптскіе архитекторы подверглись вліянію великолѣпныхъ древне-египетскихъ храмовъ: надо скорѣе удивляться тому, что это вліяніе не было гораздо рѣшительнѣе. Хотя и легко понять, что копты-христіане избѣгали подражанія языческимъ образцамъ, однако нельзя было бы не ожидать вообще какого-нибудь сходства, какихъ-нибудь

[1]) Христіанство въ Египтѣ было насаждено ранѣе всего въ Александріи.

[1]) Этотъ монастырь носитъ такое названіе потому, что расположенъ на скалѣ, и туда можно проникать не иначе, какъ съ помощью веревки на блокѣ.

подробностей, воспроизведенныхъ хотя-бы даже только безсознательною подражательностью" (стр. 350—351).

Описывая, вслѣдъ за тѣмъ, „Бѣлый монастырь", Бутлеръ говоритъ: „Замѣчательнѣйшій образчикъ сходства коптской архитектуры съ древне-египетскою представляетъ Дейръ-аль-Абіадъ, или „Бѣлый монастырь", такъ прозванный по бѣлому камню, изъ котораго онъ выстроенъ. Онъ лежитъ у подошвы ливійскихъ холмовъ и отдѣленъ отъ Нила нѣсколькими милями пустыни. Это—большое, квадратное, похожее на крѣпость, зданіе, котораго наружныя стѣны заканчиваются вверху выступающимъ впередъ плоскимъ карнизомъ, въ стилѣ древнихъ египетскихъ храмовъ. Этотъ карнизъ сдѣланъ изъ бѣлаго мрамора" (стр. 351).

Такими короткими замѣтками ограничиваются соображенія Бутлера о древне-египетскихъ вліяніяхъ на коптскую архитектуру. Между тѣмъ, есть громадная масса еще неизслѣдованныхъ церквей Верхняго Египта, гдѣ, по аналогіи, можно именно предполагать всего болѣе присутствіе этихъ древне-египетскихъ вліяній, подобно тому, какъ теперь это указано въ церквахъ „Монастыря блока" и „Бѣлаго монастыря". Именно про эти церкви Бутлеръ говоритъ, что въ долинѣ Нила „количество церквей—легіонъ, но по большей части всѣ онѣ совершенно неизвѣстны".

Между тѣмъ, слишкомъ естественно было бы начать разсмотрѣніе національнаго типа коптской архитектуры прямо съ того, что первыя коптскія церкви всего скорѣе могли устроиваться изъ имѣвшихся налицо языческихъ храмовъ. Таковъ былъ ходъ первоначальной христіанской архитектуры повсюду: значитъ, формы древне-египетской архитектуры должны были невольнымъ образомъ и незамѣтно входить въ составъ новыхъ христіанскихъ формъ. Намеки на это мы находимъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ книги Бутлера. На стр. 358-й онъ говоритъ про церковь въ Ариантѣ (древнемъ Гермонтисѣ), на которую еще Поконъ, англійскій путешественникъ XVIII вѣка, указывалъ, какъ на церковь, передѣланную изъ древне-языческаго храма. На стр. 257 говорится про дверь изъ чернаго базальта, перевесенную въ христіанскую церковь, по всей вѣроятности, изъ какого-нибудь древне-египетскаго зданія, или похороннаго склепа. На стран. 357 говорится про колонны, перевесенныя въ церковь монастыря Дейръ-аль-Анбаръ, вѣроятно, изъ древне-египетскихъ городовъ Афродитополиса или Атрибиса, и т. д. Все это—намеки на такіе факты, вѣроятно, очень многочисленные, которые должны были играть важную роль въ образованіи склада и физіономіи коптской христіанской архитектуры.

На счетъ сирійскихъ вліяній, самыхъ важныхъ изъ близкихъ сосѣдствъ Сиріи и Египта, двухъ странъ, за столько разъ другимъ приносившихъ христіанство и создавшихъ новый архитектурный стиль, замѣтокъ у Бутлера еще больше и столько же случайныхъ и разрозненныхъ. Въ одномъ мѣстѣ, мы говоритъ только, что монастырь „Дейръ-съ-Суріанъ" (въ Натрунской долинѣ) называется такъ, вѣроятно, потому, что основанъ былъ въ очень раннюю эпоху колоніею сирійскихъ пустынниковъ, вслѣдствіе чего даже и до сихъ поръ въ этомъ монастырѣ сохранятся слѣды сирійской литературы, и многія богатыя сирійскія рукописи были вывезены оттуда англійскими путешественниками" (стр. 317). Въ другомъ мѣстѣ Бутлеръ разсказываетъ про великолѣпные рѣзные иконостасы обѣихъ церквей этого сирійскаго монастыря, прибавляя, что на одномъ изъ царскихъ дверей находится сирійская надпись (стр. 324); наконецъ, въ третьемъ мѣстѣ, описывая фрески монастыря „Дейръ-Мари-Мина", вблизи Стараго Каира, онъ замѣчаетъ, что всѣ типы женщинъ здѣсь „не греческіе, не еврейскіе, не египетскіе, а всего скорѣе похожіе на типъ современныхъ сирійскихъ женщинъ — типъ сѣтчатый, напоминающій въ рѣзкихъ чертахъ эллинскія и ханаанскія, безъ строгой опредѣленной красоты той и другой расы" (стр. 53). Такія разбросанныя по книгѣ Бутлера замѣтки о сирійскомъ элементѣ въ коптскомъ искусствѣ, конечно, требовали бы соединенія ихъ въ одно цѣлое, въ одну группу, подобно тому, какъ въ этомъ нуждались бы и замѣтки объ элементѣ древне-египетскомъ. Наша совокупная, будущій ученый исторіи коптской архитектуры съ этого и начнетъ свое изслѣдованіе.

Что касается элементовъ римскаго, византійскаго и арабскаго, то ихъ присутствіе довольно ясно обозначено въ разныхъ мѣстахъ книги Бутлера, но онъ опять-таки они, повсюдному, не сгруппированы у него въ одно цѣлое. Замѣтки объ этихъ элементахъ разсѣяны по всей книгѣ. Тому примѣры встрѣчались не разъ выше. Теперь обратимся собственно къ искусству коптскому.

Въ общемъ, Бутлеръ высказываетъ убѣжденіе, что, чѣмъ болѣе изучены коптскіе художественные памятники, тѣмъ больше приходишь къ заключенію, что „совершенно невозможно что-нибудь въ ряду исторіи развитія и паденія коптскаго искусства: развитіе и паденіе его принадлежатъ періодамъ сравнительно короткимъ, и притомъ такимъ, о которыхъ слишкомъ мало извѣстно; сверхъ того, между обоими періодами не было никакихъ опредѣлительныхъ степеней прогрессивности, никакой лѣстницы достоинства, которая недолжно поднималась бы на основаніи добытыхъ прежде результатовъ. Коптское искусство, взятое въ лучшемъ своемъ состояніи, кристаллизовалось въ опредѣленныя формы, и онѣ передавались столѣтіемъ столѣтій, съ малою потерею своего совершенства. Понемногу, творчество рано прекратилось въ коптскомъ искусствѣ" (стр. 69).

Когда рѣчь идетъ о коптской церковной архитектурѣ, не надо воображать себѣ, что увидишь передъ собою нѣчто, подобное прочимъ христіанскимъ церквамъ. Здѣсь, какъ общее, такъ и частное, представляетъ особенности совершенно оригинальныя, не встрѣчающіяся нигдѣ болѣе. Африка и особенныя условія распространенія христіанства въ этой части свѣта наложили на коптскія постройки своеобразную печать. Съ одной стороны, могущественно-вліятельнымъ факторомъ является то обстоятельство, что первые христіане въ Египтѣ были люди, желавшіе быть пустынниками, прибѣгавшіе въ Африку

нскать именно пустыни, и основавшіе свои кельи и монастыри среди степей и песковъ. Съ другой стороны, рано началось арабское нашествіе на Египетъ, и бѣдные монастыри должны были вѣчно бояться нападеній и осадъ, точно столько же, какъ и цвѣтущіе города. Какъ та, такъ и другая причины принуждали коптскихъ монаховъ окружать свои монастыри высокими стѣнами, возводить нѣчто въ родѣ крѣпостцы, способной выдерживать и столбы песочныхъ урагановъ, и натискъ мусульманскихъ ордъ. Бутлеръ замѣчаетъ, что въ коптскихъ монастырскихъ постройкахъ „была, повидимому, неизмѣннымъ закономъ, во внѣшнемъ обликѣ, не красота, а только сила“ (стр. 70). Множество видовъ коптскихъ монастырей, наполняющихъ книгу Бутлера, представляютъ намъ постоянно обширный четырехугольникъ, обнесенный со всѣхъ сторонъ высокою стѣною, по большей части наклонною внутрь отъ низу къ верху, для бо́льшей устойчивости, на манеръ древнихъ египетскихъ храмовъ и похоронныхъ склеповъ. Низенькая входная дверь, въ родѣ калитки, уединенно виднѣется на той или другой сторонѣ крѣпостцы; надъ стѣнами изрѣдка смотрятъ небольшія окошечки, да и тѣ похожи скорѣе на щели и стрѣльницы, черезъ которыя можно посылать на врага стрѣлы и пули, чѣмъ на настоящія окна. Еще выше, поднимаются плоскіе купола церквей, какъ опрокинутыя чаши, иногда съ заостреніемъ (на мусульманскій ладъ) и съ увѣнчивающимъ ихъ крестомъ. Вся пестройная, хаотическая масса построекъ, втиснутыхъ тутъ, среди общей окружной стѣны, словно по нечаянности, перемежается стройными высокими пальмами съ ихъ изящнымъ опахаломъ перьевъ вверху.

Внутренность монастыря Дейръ-аси-Суріани и сосѣдній съ нимъ монастырь Анба-Бишои.

Но если войти въ такую крѣпостцу-монастырь и приблизиться къ тѣмъ церквамъ, которыя ее населяютъ, и представляютъ собою главную ея составную часть, то увидишь, къ своему изумленію, что церкви эти совершенно лишены фасадовъ, т.-е. того, что во всѣхъ прочихъ христіанскихъ церквахъ составляетъ красу и гордость архитектуры. Передъ вами стоитъ новая крѣпостца, новая глухая гладкая стѣна, мертво и нѣмо поднимающаяся вверхъ, безъ малѣйшихъ художественныхъ формъ и линій, безъ единаго украшенія, безъ малѣйшихъ красокъ. Все тутъ сурово и безотрадно отталкиваетъ отъ себя. Кто могъ бы догадаться, что здѣсь передъ вами—древніе христіанскіе

Дейръ-Баблунъ и Дейръ-Тардусъ.

храмы, тѣ самые, что́ сіяютъ во всѣхъ странахъ красотою формъ, талантливостью линій, красками мозаикъ или фресокъ? Но въ этомъ копты сохранили привычки *домашней архитектуры* всѣхъ восточныхъ народовъ. Восточный домъ каждаго частнаго человѣка—ничто снаружи: это—скучная и печальная груда камней, сложенныхъ вертикально и горизонтально, въ формѣ какихъ-то мертвыхъ кучъ. Ничто тутъ не говоритъ глазу и чувству, ничто не развлекаетъ и не тѣшитъ художественные инстинкты. Всѣ богатства, вся роскошь, всѣ формы и краски, полныя фантазіи, творчества, безконечной изобрѣтательности, прибережены для внутреннихъ залъ и покоевъ, для тамошнихъ двориковъ и галлерей, для тамошнихъ садовъ, бассейновъ и фонтановъ. Копты никогда не составляли могучаго самостоятельнаго народа. Они, во всѣ вѣка своего существованія, представляли собою только племя, только собраніе семействъ, угнетенныхъ, бѣдныхъ, стонущихъ подъ чужимъ, вѣчно тяжкимъ игомъ. Отъ этого всѣ ихъ созданія носятъ печать чего-то мелкаго, домашняго, не успѣвшаго разростись до широкихъ, могучихъ формъ. Индійцы, персіяне, арабы, турки, подобно коптамъ,—восточники, точно такъ же, какъ и они, прячутъ свои красоты и роскоши домашней жизни и устройства—внутри нѣмыхъ, голыхъ, мрачныхъ внѣшнихъ стѣнъ; но ихъ общественныя зданія, ихъ мечети и гробницы, ихъ фонтаны и кіоски, сіяютъ красотою и величіемъ уже и снаружи. Великолѣпные, громадные порталы уже за версту зовутъ къ себѣ вниманіе зрителя; минареты поднимаются въ небо, сверкая блестящими мозаиками горлышекъ и узорчатыми сѣтями главъ; стѣны ихъ зданій, хотя бы даже и безъ оконъ, наполнены игрой цвѣтныхъ каменныхъ пластовъ, выступами и нишами, всѣмъ изяществомъ арокъ и куполовъ. Ничего подобнаго у коптской христіанской церкви нѣтъ снаружи: она вся состоитъ изъ голыхъ, мрачныхъ стѣнъ; даже

она почти никогда и не стоитъ-то отдѣльно, такъ, чтобы можно было обойти ее со всѣхъ сторонъ. Она построена въ ряду со всѣми остальными домами, тутъ случившимися; она — словно какой-то высокій каменный заборъ, позади котораго ничего нѣтъ, или развѣ какой-нибудь ничтожный амбаръ и сарай за нею скрываются. Притомъ же, каждую коптскую церковь обстроили съ двухъ, трехъ, иногда даже со всѣхъ четырехъ сторонъ, кельи и жилья монаховъ, священниковъ и ихъ семей (у коптовъ жена и дѣти называются, по восточному, „гареномъ"), и вдвинутая внутрь всѣхъ этихъ построекъ и пристроекъ церковь скрывается такъ, словно избушка внутри лѣса. Ни о какомъ фасадѣ и рѣчи тутъ быть не можетъ.

Колоколенъ у коптскихъ церквей нѣтъ, но не потому—говоритъ Бутлеръ—чтобы коптскіе христіане имѣли отвращеніе отъ колоколовъ, а потому, что они были запрещены мусульманскими завоевателями. Въ монастырях Натрунской долины, т.-е. вдали отъ городовъ съ мусульманскимъ владычествомъ, а также въ другихъ отдаленныхъ мѣстахъ, можно видѣть колокольни: онѣ — характера византійскаго, четырехугольныя, съ открытыми арочками вверху. Но, какъ общее правило, при коптскихъ церквахъ колоколенъ нѣтъ. Правда, въ церкви св. Варвары, находящейся внутри такъ называемой „Римской крѣпости", въ иконостасѣ сѣверной капеллы помѣщается образъ св. Варвары и на немъ изображена сама святая, держащая въ правой рукѣ шести-купольную церковь, съ башней, увѣнчанной крестомъ, которую, быть можетъ, слѣдуетъ принимать за колокольню. Однако, по всѣмъ признакамъ, эта церковь имѣетъ характеръ византійскій, и образъ могъ быть простою копіей съ греческаго образца, безъ всякаго отношенія къ дѣйствительной коптской архитектурѣ. „Эта башня или колокольня—говоритъ Бутлеръ—по всей вѣроятности, есть изображеніе условное, такъ какъ нигдѣ въ Каирѣ, или въ его окрестностяхъ, нѣтъ нынѣ ни малѣйшихъ слѣдовъ башенъ и колоколенъ при какой бы то ни было коптской церкви" (стр. 240).

Теперь я остановлюсь съ особенною подробностью на двухъ очень важныхъ пунктахъ коптской архитектуры, въ разсмотрѣніе которыхъ Бутлеръ внесъ свой собственный, совершенно самостоятельный взглядъ. Это—вопросъ о формѣ базилики и куполѣ. Здѣсь Бутлеръ представилъ столько новаго матеріала и освѣтилъ его такими своеобразными соображеніями, что исторія архитектуры христіанской церкви, благодаря ему, получаетъ новое направленіе. Извѣстные прежде факты должны быть теперь истолковываемы совершенно по новому.

„Въ планѣ своемъ—говоритъ Бутлеръ—коптскія церкви имѣютъ, въ большинствѣ случаевъ, форму базилики, т.-е. длиннаго параллелограмма, раздѣленнаго двумя параллельными рядами колоннъ на три полосы неравной ширины. При первомъ взглядѣ, можно было бы, конечно, какъ это всегда дѣлается, предположить, что эта форма дѣйствительно происходитъ отъ римскихъ базиликъ, отъ зданій римскаго суда". Но по этому поводу мы находимъ въ книгѣ Бутлера необыкновенно любопытное и важное указаніе, на основаніи одного англійскаго новѣйшаго сочиненія объ архитектурѣ, у насъ до сихъ поръ еще неизвѣстнаго. „Всѣ привыкли—говоритъ Бутлеръ—считать, что форма базилики была заимствована древнѣйшими христіанами отъ римской гражданской базилики: но въ недавнемъ своемъ сочиненіи, подъ заглавіемъ: „Опытъ исторіи англійской церковной архитектуры" (Essay on the History of English church architecture), Джильбертъ Скоттъ представляетъ основательные доводы для убѣжденія насъ въ томъ, что эта форма построекъ восходитъ до гораздо болѣе ранней эпохи и имѣетъ совершенно самостоятельное происхожденіе. По его теоріи, основною первичною формою христіанской базилики было просто продолговатое пространство, безъ боковыхъ галлерей, но съ аркой, позади которой стоялъ алтарь, отдѣлявшійся отъ окружной стѣны. Это первоначальное зерно развилось впослѣдствіи, черезъ прибавку боковыхъ галлерей, а иногда и поперечной галлереи со входной стороны. Потомъ надъ этими боковыми галлереями стали возводить верхнія галлереи, далѣе стали еще прибавлять перекрестныя галлереи (трансепты), а также маленькія полукруглыя, или капеллы, въ разныхъ мѣстахъ зданія. Съ другой стороны, Джильбертъ Скоттъ указываетъ на то, что гражданская базилика началась съ колоннады, замыкавшей отовсюду открытое пространство, что ее впослѣдствіи накрыли кровлей, что она потеряла свои колоннады и превратилась въ пространную залу, покрытую кирпичнымъ сводомъ. Я пало имѣю, или вовсе не имѣю, поводовъ—прибавляетъ Бутлеръ—отвергать эту теорію, тѣмъ болѣе, что египетскія церкви богаты доказательствами въ ея пользу. Конечно, видно очевидно, что оба эти различныя развитія базилики сходились въ одномъ пунктѣ, и что сходство, вначалѣ случайное, сдѣлалось въ болѣе поздніе времена сознательнымъ и предначертаннымъ; но гражданскія базилики IV в. очень отличны отъ христіанскихъ церквей той же самой эпохи. Эти послѣднія скорѣе похожи на языческія базилики, треть столѣтіемъ болѣе древнія. Быть можетъ, вопросъ сокращается до несравненно меньшихъ размѣровъ. Такъ какъ несомнѣнно, что древнѣйшія мѣста религіознаго поклоненія на Востокѣ были самыя простыя пространства безъ всякихъ галлерей, и что галлереи—прибавка позднѣйшая, то, спрашивается, есть ли возможность поддерживать мнѣніе, что галлереи никоимъ образомъ не были выкинуты раньше, чѣмъ представленія о нихъ было заимствовано изъ римской базилики? Это кажется въ высшей степени невѣроятнымъ; противъ этого ратуютъ и логика мысли, и логика фактовъ. Изсѣченная въ скалѣ эфесская церковь, носящая названіе „Сени Отроковъ", относящаяся къ эпохѣ никакъ не позже III-го в., показываетъ уже намъ тройное раздѣленіе въ длину, соотвѣтствующее нефу и боковымъ галлереямъ, хотя тутъ вовсе нѣтъ дѣйствительныхъ колоннъ. Одна изъ простѣйшихъ и древнѣйшихъ, изсѣченныхъ въ скалѣ, церквей въ Сурмъ-Гарабедъ, въ Каппадокіи (см. рисунки у Тексье и Пуллана въ соч. „Византійская архитектура", стр. 39) представляетъ боковыя пилястры, которыя стоило бы только отдѣлить, и тотчасъ образовались бы бази-

жественнаго переворота; сирійскія древнѣйшія постройки уже объясняли кое-что въ самомъ первоначальномъ „христіанскомъ“ стилѣ, однако далеко не все, такъ какъ Сирія никогда не покидала своихъ мѣстныхъ семитическихъ особенностей и крѣпко держалась ихъ. Нѣчто изъ сирійской архитектуры перешло, конечно, въ „древне-христіанскій“, а потомъ и византійскій стиль; но большинство сирійскихъ архитектурныхъ особенностей такъ навѣки и осталось исключительною принадлежностью сирійской архитектуры. Въ „древне-христіанскомъ“ стилѣ, даже и послѣ всѣхъ архитектурныхъ открытій послѣдняго времени и въ Сиріи, оставалось слишкомъ многое неразъясненнымъ и темнымъ. Такъ, напр., вопросы о формѣ базилики и о куполѣ, вопросы столь существенные и такъ явно стоящіе на первомъ планѣ, все-таки ждали рѣшенія (сирійскія церкви не имѣютъ ни формы базилики, ни куполовъ). Теперь дѣло совершенно измѣняется. Заслуга этого поворота на новый рельсъ принадлежитъ Бутлеру.

Очень важно и интересно въ книгѣ Бутлера то, что онъ говоритъ объ элементахъ латинскомъ и византійскомъ въ коптской архитектурѣ, и, въ противуположность имъ, объ элементѣ собственно коптскомъ. „Между всѣми зданіями, посѣщенными мною въ Египтѣ и его пустыняхъ, а также вдоль всего Нила, нѣтъ ни одного чисто-византійскаго. Коптскіе архитекторы, повидимому, не любили плана въ формѣ креста, или же и вовсе не знали его. Менѣе трудно, хотя тоже не легко найдти примѣръ коптской церкви чисто-базиличной: лучшимъ примѣромъ можетъ служить еврейская синагога въ Старомъ Каирѣ, передѣланная изъ прежней коптской церкви св. Михаила. Это маленькое зданьице, со своими боковыми галереями, со своей поперечной галереей на западной сторонѣ, со своими верхними галереями, со своимъ широко выгнутымъ абсидомъ, выступающимъ на восточной сторонѣ, со своей изящно орнаментированной тріумфальной аркой надъ святая-святыхъ, представляетъ многія характерныя черты латинскаго стиля. Но, хотя крестовидный планъ не извѣстенъ коптамъ, куполъ находится, если не во всеобщемъ, то въ самомъ обширномъ распространеніи. Многія коптскія церкви покрыты одною только массою совершенно равныхъ куполовъ“.

„Гдѣ ни изображена церковь въ коптской живописи, это—всегда зданіе съ куполами. Даже тѣ церкви Стараго и Новаго Каира, которыя наиболѣе носятъ характеръ базиликъ, имѣютъ по крайней мѣрѣ одинъ куполъ надъ святая-святыхъ, а еще чаще по куполу надъ каждымъ изъ трехъ алтарей. Результатъ—тотъ, что въ большинствѣ случаевъ архитектура коптскихъ церквей имѣетъ смѣшанный типъ, наполовину базиличный, наполовину византійскій, въ другихъ же случаяхъ мы встрѣчаемъ типъ, вовсе не базиличный, но вмѣстѣ и не вполнѣ византійскій. Но, сколько мнѣ извѣстно, нѣтъ ни одного примѣра архитектуры, вполнѣ обезцвѣченной которымъ-либо изъ этихъ двухъ элементовъ, съ какимъ бы впрочемъ разнообразіемъ они ни входили въ соединеніе одинъ съ другимъ, или съ другими элементами. Такъ, напримѣръ, начнемъ съ небазиличнаго типа. Лучшіе, кажется, образцы этого стиля можно найдти въ монастыряхъ пустыни. Въ восточной пустынѣ, у Краснаго моря, въ монастырѣ Дейръ-Мари-Антоніосъ, есть двѣ церкви о 12-ти куполахъ, а церкви Натрунской долины, въ западной пустыни, хотя и не отличаются большимъ количествомъ куполовъ, но послѣдніе здѣсь шире въ діаметрѣ, ниже по вертикалу и изящнѣе по складу, чѣмъ какіе бы то ни было купола въ Каирѣ. Въ деревушкѣ Бушъ, на Нилѣ, близъ Бани-Суэфъ, встрѣчается расположеніе куполовъ совершенно необычайное и, сколько мнѣ извѣстно, даже совершенно единственное: центральный куполъ окруженъ четырьмя полукуполами, а по угламъ четырехугольной площадки, вокругъ нихъ, стоятъ еще четыре маленькихъ купола. Общее же правило то, что коптскій архитекторъ только ставилъ свои значительнѣйшіе купола для осѣненія алтаря и рѣдко заботился о возведеніи другихъ куполовъ. Впрочемъ, въ Каирѣ, церкви Мари-Джирджизъ и Аль-Адра покрыты каждая 12-ю куполами. Планъ ихъ—квадратъ, раздѣленный на 12 малыхъ квадратовъ, или, точнѣе сказать, тутъ десять квадратовъ и три абсида. У каждаго отдѣленія свой куполъ. Выраженія: „галерея“ и „нефъ“ навряд ли могутъ во всей строгости быть прилагаемы къ той или другой церкви, и если бы не отсутствовалъ крестовидный планъ и не было бы на лицо троечастнаго абсида, то эти маленькія церкви могли бы считаться типическими византійскими постройками. Къ нимъ можно отнести также двѣ церкви въ Дейръ-Тадрусѣ, въ Старомъ Каирѣ, представляющія тотъ же самый стиль, а равно и верхнюю церковь въ Гаратъ-азъ-Зуайла. Такіе примѣры совершенно небазиличнаго типа. Но я долженъ указать, въ средѣ каирскихъ церквей, на рѣшительно-одиночный примѣръ купола центральнаго: это—церковь св. Варвары, единственная церковь съ планомъ, нѣсколько похожимъ на крестъ; впрочемъ, почти всѣ подробности ея—базиличныя. Центральный куполъ былъ всегда самою характеристическою чертою византійскаго стиля, а послѣ Юстиніана сдѣлался всеобщею принадлежностью церквей во всѣхъ городахъ Восточной Римской Имперіи. Кромѣ того, коптскій куполъ отличается отъ византійскаго тѣмъ, что снаружи онъ всегда выложенъ простымъ кирпичемъ, или просто выбѣленъ, а также не имѣетъ правильныхъ оконъ, а тѣмъ менѣе изящныхъ аркадъ, такихъ, напримѣръ, какъ въ церкви „Пречистой Дѣвы“ въ Константинополѣ, въ „Католиконѣ“ въ Аѳинахъ и въ монастырѣ „Дафни“ близъ Элевзиса, или какъ въ церкви св. Апостоловъ въ Ѳессалоникахъ. Далѣе, то, что въ коптскихъ церквахъ есть коренное правило, является лишь исключеніемъ въ другихъ церквахъ: такъ, я полагаю, ни въ одной византійской церкви, внѣ Египта, нѣтъ абсидовъ, покрытыхъ полными куполами, между тѣмъ какъ въ Египтѣ церкви кончаются, на восточной своей сторонѣ, тремя абсидами почти всегда съ полными куполами, и никогда съ полукуполами. Эта особенность равно встрѣчается и въ зданіяхъ базиличныхъ, и въ зданіяхъ византій-

скихъ. Такъ Абу-Сифаинъ, Анба-Шануда и многія другія церкви имѣютъ по три купола, по одному надъ каждымъ придѣломъ" (стр. 7—9).

Относительно заимствованій отъ римской архитектуры мы находимъ у Бутлера слѣдующія интересныя подробности: „Въ церкви Абу-Сергэ находится по куполу надъ каждой изъ боковыхъ капеллъ (придѣловъ), а гайкалъ (средній, большой алтарь) покрытъ—странный фактъ!—деревяннымъ коробовымъ сводомъ. Такой же сводъ существуетъ во многихъ другихъ церквахъ, напримѣръ въ церкви Ситтъ-Миріамъ, въ главной церкви и въ придѣлѣ св. Банаи въ монастырѣ Мари-Мина, въ капеллѣ (придѣлѣ) Ситтъ-Миріамъ, принадлежащей къ монастырю Абу-Сифаинъ, въ базиликѣ монастыря Гаратъ-азъ Зуайла, и въ Аль-Муаллака. Въ послѣдней церкви, какъ галереи, такъ и нефъ, покрыты коробовымъ сводомъ, и сводъ этотъ продолжается надъ восточными капеллами (придѣлами), вмѣсто обычныхъ куполовъ. Если это устройство существовало съ самаго основанія церкви (что легко могло быть), то мы имѣемъ здѣсь примѣръ, совершенно единичный, безкупольной коптской церкви. Очень вѣроятно, что копты заимствовали эту форму покрытія еще въ очень раннюю пору отъ римлянъ, и ничего нѣтъ удивительнаго въ томъ, что самый рѣшительный примѣръ этой системы встрѣчается въ церкви, стоящей на воротахъ римской крѣпости. Но частое употребленіе этого свода въ коптскихъ церквахъ очень замѣчательно и должно быть отмѣчено, какъ коптская особенность, потому что коробовой сводъ никогда не употреблялся въ базиличныхъ церквахъ какой бы то ни было страны западнаго христіанства, за исключеніемъ одной только Ирландіи. Въ Египтѣ коробовой сводъ болѣе употребителенъ, чѣмъ высоко-приподнятая деревянная крыша, такая, напр., какъ въ Абу-Сифаинѣ и Анба-Шанудѣ. Нѣтъ никакихъ признаковъ того, чтобы этотъ „скелетъ" крыши нефа имѣлъ подъ собою плоскій потолокъ съ кессонами и позолотой, какъ это бывало обыкновенно въ церквахъ, строенныхъ императоромъ Константиномъ; но употребленіе такого рода орнаментистики на потолкахъ доказывается изящными остатками раскрашенной деревянной работы въ южной верхней галлереѣ въ Абу-Сифаинѣ, такъ же, какъ еще болѣе древнею орнаментаціею антаблемента въ Анба-Шанудѣ и другихъ мѣстахъ." (стр. 9—10).

Я говорилъ уже выше объ отсутствіи у коптскихъ церквей фасада и о томъ, что, войдя съ улицы во входную дверь съ запада, вступаешь иногда не прямо въ церковь, а въ коридоръ, или проходъ, среди жилыхъ пристроекъ. Бутлеръ замѣчаетъ, что всѣ, безъ исключенія, египетскія церкви расположены алтаремъ на востокъ, развѣ лишь съ незначительными отклоненіями оси, въ крайнемъ случаѣ, вслѣдствіе требованій иногда мѣстности: значитъ, входная дверь всегда приходится на западной сторонѣ. Притомъ онъ говоритъ, что, „по всей вѣроятности, расположеніе нашихъ европейскихъ церквей алтаремъ на Востокъ, сначала вовсе не всеобщее, но дѣлавшееся привычнымъ лишь въ теченіе Среднихъ Вѣковъ, происходитъ изъ Египта". Въ этомъ предположеніи, кажется, много вѣроподобія: для Европы, начиная съ Рима и Константинополя, Іерусалимъ вовсе не лежалъ на Востокъ, тогда какъ для Египта и первоначальныхъ, древнѣйшихъ христіанскихъ катакомбъ и церквей построенныхъ въ африканскихъ пустыняхъ и въ Александріи, Іерусалимъ именно представлялся лежащимъ на Востокъ. Что̀ касается входныхъ церковныхъ дверей, то Бутлеръ говоритъ: „Повидимому, копты устроивали первоначально три западныхъ двери, и, безъ сомнѣнія, въ древнѣйшихъ церквахъ это было обычнымъ правиломъ. Но почти съ самаго же начала христіанства въ Африкѣ, они должны были терпѣть безконечныя преслѣдованія, которыя еще болѣе увеличились со времени магометанскаго завоеванія, когда копты видѣли, что ихъ жизнь и имущество въ вѣчной опасности отъ взрывовъ фанатическаго насилія и жадности побѣдителей: поэтому, укрѣплять церкви сдѣлалось необходимостью существованія. Отсюда—отсутствіе оконъ во всѣхъ коптскихъ церквахъ, кромѣ лишь маленькихъ щелеобразныхъ просвѣтовъ, и ранняя отвычка отъ тройныхъ западныхъ дверей. Еврейская синагога (прежде церковь св. Михаила) отличается отъ всѣхъ прочихъ зданій тѣмъ, что сохранила первоначальную входную западную дверь, расположенную прямо посрединѣ; вездѣ въ остальныхъ церквахъ западная дверь ведетъ въ одну изъ боковыхъ галлерей. Во многихъ церквахъ входная дверь находится на сѣверной, или южной сторонѣ, что̀ зависитъ отъ случайностей мѣстоположенія и окружающихъ зданій. Въ интересной базиликѣ монастыря Гаратъ-аль-Зуайла было, повидимому, вначалѣ нѣсколько западныхъ дверей; но когда уровень почвы въ Каирѣ сильно повысился около этой церкви, входъ перенесли на южную сторону церкви, а позже—на восточную" (стр. 11).

Коптская церковь никогда не стоитъ отдѣльно, самостоятельно, сказали мы выше, и у нея никогда нѣтъ своего фасада. Это можетъ считаться одною изъ коптскихъ особенностей: этого мы не встрѣчаемъ ни въ сирійской, ни въ византійской, ни во всей западно-христіанской архитектурѣ. Вездѣ находили, что внѣшность церкви заслуживаетъ крупной и великолѣпной архитектуры, точно такъ же, какъ и внутренность; но для коптовъ внѣшняя крайняя простота была условіемъ существованія. Другая внѣшняя особенность коптской церкви, это—обиліе капеллъ, или придѣловъ, и притомъ такое, что они безпорядочно лѣпятся одинъ къ другому и часто поставлены одинъ надъ другимъ. Такое накопленіе придѣловъ, а также и накопленіе многихъ церквей на одномъ маломъ пространствѣ, вслѣдствіе чего одна до другой просто дотрогивается, очень удивляетъ Бутлера; но оно не можетъ казаться великимъ дивомъ для всѣхъ, принадлежащихъ къ восточно-христіанскому исповѣданію: и въ Греціи, и въ Россіи, всѣ давно привыкли къ чрезвычайному обилію какъ придѣловъ въ одной и той же церкви, такъ и многихъ церквей въ одномъ небольшомъ, тѣсномъ пространствѣ. Бутлеръ замѣчаетъ, что обычай ставить много церквей вмѣстѣ (и притомъ внутри одной

общей окружной стѣны) можно сказать, лѣпя ихъ одну къ другой, существуетъ еще, кромѣ коптовъ, также у древнихъ ирландцевъ; къ этому онъ прибавляетъ, что въ ирландскихъ церквахъ, подобно коптскимъ, существуетъ обычай, не встрѣчаемый нигдѣ больше въ древней христіанской Европѣ, покрывать нефъ и святая-святыхъ коробовымъ сводомъ. Но это нисколько не удивительно, когда вспомнишь раннія сношенія христіанской Африки съ Ирландіей и многочисленныя путешествія коптскихъ монаховъ, въ самыя раннія столѣтія Среднихъ Вѣковъ, въ эту послѣднюю страну,—путешествія, нерѣдко кончавшіяся прочною осѣдлостью и основаніемъ коптскихъ монастырей въ Ирландіи.

На придачу къ соображеніямъ и фактамъ этого рода, приводимымъ въ книгѣ Бутлера, кстати будетъ, конечно, привести въ параллель къ нимъ и доказанную извѣстнымъ швейцарскимъ археологомъ Келлеромъ зависимость древнѣйшихъ ирландскихъ миніатюръ въ рукописяхъ отъ миніатюръ коптскихъ рукописей [1]). Дѣйствительно, грубые, можно сказать, варварскіе, контуры этихъ рисунковъ, съ такими особенностями, которыхъ не встрѣчается ни въ какихъ другихъ рисункахъ рукописей, и совершенно своеобразная (опять-таки вполнѣ варварская) гамма и расположеніе красокъ указываютъ на несомнѣнныя заимствованія ирландскихъ рисовальщиковъ отъ коптскихъ и на необыкновенно сильное вліяніе, въ самомъ почти началѣ Среднихъ Вѣковъ, Африки на сѣверную Европу. Конечно, собственно орнаментація ирландскихъ рукописей притомъ остается въ сторонѣ: ирландскій орнаментъ былъ, по происхожденію, кельтскій и остался таковымъ во все продолженіе существованія ирландскаго искусства. Но каждый, изучавшій ирландское искусство и ирландскій орнаментъ, не можетъ не замѣтить, что краски ирландскаго орнамента имѣютъ очень близкое родство съ коптскими: это не можетъ удивлять, когда мы вспомнимъ, что весь (по крайней мѣрѣ, сколько до сихъ поръ извѣстно) первоначальный ирландскій орнаментъ встрѣчался всегда на предметахъ металлическихъ, каменныхъ, терракоттовыхъ и костяныхъ,—значитъ, лишенъ былъ красокъ, и очень можетъ быть, что впослѣдствіи краски для своего, до тѣхъ поръ лишь линейнаго, орнамента, ирландцы заимствовали отъ коптскихъ художниковъ.

Переходя, затѣмъ, къ внутреннему составу коптскихъ церквей, надо прежде всего замѣтить, что главная черта внутренняго устройства ихъ—два ряда колоннъ, отдѣляющихъ нефъ отъ боковыхъ галерей. Всего болѣе, повидимому, копты любили ставить 12 колоннъ кругомъ трехъ сторонъ нефа, какъ, напримѣръ, въ Абу-Серджэ. Большая рѣдкость, чтобы колонны шли только по сѣверной и южной сторонамъ церкви, какъ мы это видимъ въ древней базиликѣ св. Петра въ Римѣ, или въ равенскомъ соборѣ. Но только, въ большинствѣ случаевъ, пространства между колоннами западной стороны заложены, такъ что тутъ образовался настоящій нартексъ (притворъ). Примѣромъ тому можетъ служить планъ церкви Абу-Серджэ, или Кадиса, въ сравненіи съ открытою западною галереею фессалоникской базилики (смотри сочиненіе Текьэ и Пуллана о византійской архитектурѣ, стр. 173). Но около X-го вѣка потребность въ нартексѣ (притворѣ) была уже такъ велика, что его вводили прямо въ планъ зданія (примѣръ тому—церковь Абу-Сифаинъ), а не пристраивали только посредствомъ закладыванія междуколонныхъ промежутковъ. Притворъ необходимъ былъ для помѣщенія оглашенныхъ во время церковной службы; здѣсь также наставляли, или наказывали кающихся и наконецъ, даже иногда крестили. Между тѣмъ, болѣе древнія церкви, какъ напр. Анба-Шануда, не содержатъ въ себѣ никакихъ слѣдовъ притвора. Иногда, какъ напр. въ церкви св. Варвары, центральная часть притвора отгорожена стѣнами и служитъ „кандарой“ (пріемной), и по этому случаю входъ устроенъ съ сѣверной стороны, а южная образуетъ отдѣльную ризницу.

Притворъ въ коптскихъ, какъ и во всѣхъ вообще древне-христіанскихъ церквахъ, служилъ, между прочимъ, также и мѣстомъ крещенія. По этому поводу Бутлеръ замѣчаетъ: „Въ коптскихъ монастыряхъ, стоявшихъ въ пустынѣ, обрядъ крещенія совершался, сравнительно говоря, рѣдко, потому что въ эти края рѣдко приходили люди еще не крещеные. Поэтому многія изъ этихъ церквей не имѣютъ крестилень; даже гдѣ и есть водоемъ для совершенія обряда крещенія, онъ часто помѣщается въ западной сторонѣ церкви. Эти водоемы обыкновенно имѣютъ отъ 8 до 10 футовъ длины, 6 футовъ ширины, и 5—6 футовъ глубины. Но, во всякомъ случаѣ, вліяніе обрядности на архитектуру такъ сильно, что въ церквахъ Натрунской долины нѣтъ ни одного примѣра настоящаго притвора, или нартекса, хотя вовсе здѣсь не рѣдкость задняя галерея“ (стр. 17—18).

Центральная часть храма, нефъ, представляетъ, въ коптскихъ церквахъ базиличной формы, двѣ системы покрытія колоннъ: греческую и римскую. Слѣдуя первой, болѣе древней, надъ рядомъ колоннъ, разставленныхъ довольно тѣсно и близко, является деревянный архитравъ, классической формы, разцвѣченный красками и золотомъ, покрытый коптскими надписями и рѣзными крестами. Позже, надъ колоннами, разставленными несравненно шире, постепенно является римская система арокъ, выдѣланныхъ уже изъ камня. Египетскія церкви представляютъ обильные примѣры перехода отъ одной формы къ другой и потому особенно важны для исторіи древне-христіанской архитектуры.

Надъ боковыми галереями, а также надъ задней западною, въ коптскихъ церквахъ почти всегда возведены верхнія галереи, назначенныя для женщинъ. Были ли у нихъ напереди рѣшетки—сказать нельзя: но уже одинъ парапетъ былъ, кажется, достаточенъ для того, чтобы скрывать женщинъ отъ находившихся внизу молельщиковъ. Хорошіе примѣры верхнихъ галерей можно видѣть въ церквахъ Абу-Серджэ и св. Варвары; но ихъ вовсе нѣтъ въ церквахъ пу-

[1]) *Keller*, Bilder und Schriftzüge in den Irischen Manuskripten der Schweizerischen Bibliotheken (Mittheil. der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. 1851. B. VII).

стыни, гдѣ, ковечно, вовсе не бывало женщинъ. Въ болѣе поздніи времена, около X-го вѣка, женщины стали присутствовать, во время службы, въ самой церкви, и тогда на западной сторонѣ начали устраивать для нихъ особыя помѣщенія, огороженныя рѣшетками. Поэтому, когда не стало болѣе надобности въ галереѣ, пространства между столбами были заложены и употреблены на другія надобности—придѣлы (капеллы) и т. д.

Трансепты (поперечныя галереи) очень рѣдко встрѣчаются въ планѣ египетскихъ храмовъ. Въ церкви Абу-Серджэ можно видѣть небольшой трансептъ съ сѣверной стороны; въ церкви св. Варвары есть трансепты съ сѣверной и южной стороны. Послѣдняя, какъ уже выше было сказано, представляетъ единственный примѣръ плана въ видѣ креста, съ широкимъ и большимъ куполомъ вверху, надъ центромъ креста.

Раздѣленіе нефа на помѣщеніе для мущинъ и помѣщеніе для женщинъ посредствомъ рѣшотокъ входитъ въ настоящее время въ составъ большинства коптскихъ церквей и практикуется даже во всѣхъ маленькихъ капеллахъ (притворахъ) и крестильняхъ. Это устройство, во всякомъ случаѣ, производится такимъ образомъ, что женщины всегда стоятъ позади мущинъ, съ западной стороны. А такъ какъ всѣ присутствующіе обращены на Востокъ, то становится невозможенъ никакой обмѣнъ взглядовъ.

Бутлеръ очень пространно описываетъ устройство хора и алтаря въ коптскихъ храмахъ. Для людей, принадлежащихъ къ православному исповѣданію, эти подробности не представляютъ никакого особеннаго интереса, потому что здѣсь мы встрѣчаемъ то же самое, что намъ извѣстно въ устройствѣ греческихъ и русскихъ церквей: отдѣленіе алтаря отъ остальной церкви каменнымъ или деревяннымъ иконостасомъ, съ тремя дверьми: царскими, сѣверными и южными, съ запавѣсомъ позади царскихъ дверей, съ дверями, ведущими изъ средняго или главнаго алтаря въ малые боковые, или въ придѣлы, съ лампадами передъ образами иконостаса. Все это, за исключеніемъ нѣкоторыхъ особенностей, указанныхъ ниже, суть подробности, хорошо извѣстныя у насъ каждому и потому не требующія особаго описанія: коптская церковь представляетъ намъ во всемъ этомъ древнѣйшія преданія, оставшіяся неизмѣнными и у насъ. Далѣе, точно такъ же, какъ и у насъ, солея (предалтарное пространство) отдѣляется отъ нефа деревянной или каменной балюстрадой; но при этомъ встрѣчается то отличіе, что иногда эта балюстрада превращается въ цѣлую деревянную, рѣшетчатую, а не то и каменную глухую стѣну, на которой даже повѣшены иной разъ образа, для входа же изъ нефа продѣланы по серединѣ и по бокамъ двери. Замѣтимъ, мимоходомъ, что каменная стѣна, или толстые высокіе столбы съ антаблементомъ, отдѣляющіе нефъ отъ солеи и алтаря, не суть что-либо необычайное даже въ устройствѣ и нашей церкви. Нѣкоторыя старинныя наши церкви показываютъ намъ именно это самое устройство даже въ XVI-мъ и XVII-мъ вѣкахъ.

Впрочемъ, иконостасъ коптскихъ церквей представляетъ одну особенность, не существующую ни въ греческихъ, ни въ русскихъ церквахъ. „Не всегда, но часто—разсказываетъ Бутлеръ—въ коптскихъ иконостасахъ, по сторонамъ царскихъ дверей, мы видимъ маленькое квадратное отверстіе, со ставнемъ, на пяти, приблизительно, футахъ вышины отъ пола. Въ Абу-Сифаинѣ такія отверстія существуютъ и въ алтарной преградѣ, и въ преградѣ хора“ (стр. 29). Назначенія этихъ отверстій Бутлеръ не объясняетъ.

Замѣчателенъ еще слѣдующій фактъ, указываемый Бутлеромъ: „Въ извѣстномъ сочиненіи своемъ: Euchologion Graecorum (Греческій Служебникъ), Гоаръ говоритъ, что сплошные высокіе иконостасы вошли въ употребленіе въ христіанскихъ церквахъ только въ VIII вѣкѣ и были введены для того, чтобы на нихъ можно было помѣщать побольше иконъ, въ отпоръ иконоборцамъ. Но ни въ одной коптской церкви нѣтъ ни малѣйшаго намека на низкую каменную преграду передъ алтаремъ, ни на какой-бы то ни было другой иконостасъ, кромѣ высокаго и сплошного. Главные иконостасы въ Абу-Серджэ и Аль-Адра, Гаратъ-азъ-Зуайла не могутъ относиться ко времени позже X-го вѣка и скорѣе принадлежатъ эпохѣ, на столѣтіе болѣе ранней. Но вездѣ тутъ мы видимъ низкія полукруглыя двери съ двумя половинками, которыя являются только развитіемъ другихъ, болѣе раннихъ, устройствъ. Въ монастырѣ Дейръ-асъ-Суріани, большая базиличная церковь Аль-Адра представляетъ иконостасъ, состоящій изъ двухъ высокихъ складныхъ дверей, въ три половинки каждая: эти двери прикрѣплены къ боковымъ стѣнамъ алтаря такимъ образомъ, что ихъ можно растворить, или же сложить назадъ, къ стѣнамъ, послѣ чего вся внутренность алтаря становится вполнѣ видною. Почеркъ сирійской надписи на притолокѣ и косякахъ дверей заставляетъ относить ихъ устройство ко времени никакъ не позже 700 года по Р. Хр. Въ сосѣднемъ монастырѣ Анба-Бишой, иконостасъ церкви устроенъ точно также, только двери состоятъ изъ двухъ, а не изъ трехъ половинокъ каждая. Но эти половинки уже закрѣплены такъ, что сдѣлались совершенно неподвижными, а на разстояніи 5 футовъ и 6 дюймовъ отъ полу двѣ внутреннія половинки вышлены въ формѣ полу-круга, чрезъ что образуется входъ въ алтарь, точно такой же, какъ въ Абу-Серджэ. Въ этихъ древнѣйшихъ иконостасахъ не помѣщено иконъ: онѣ вставлены только, въ рамкахъ изъ слоновой кости, на половинкахъ дверей“ (стр. 32). Всѣ эти подробности опровергаютъ, такимъ образомъ, существовавшія до сихъ поръ представленія о древнѣйшихъ иконостасахъ христіанской церкви, будто бы всегда низенькихъ, и доставляютъ новый матеріалъ для первой эпохи исторіи христіанской архитектуры.

Извѣстно, что во всѣхъ старѣйшихъ церквахъ полукруглая ниша алтаря имѣетъ въ центрѣ своемъ возвышенное сѣдалище для епископа, обыкновенно каменное, или мраморное, окруженное по обѣ стороны каменными же, или мраморными полукруглыми скамьями для 12-ти пресвитеровъ. Бутлеръ замѣчаетъ, что нигдѣ, во всей христіанской архитектурѣ, эти троны

и сѣдалища не представляютъ такихъ изящныхъ и даже великолѣпныхъ образцовъ, какъ въ коптскихъ церквахъ. Позади сѣдалища епископа всегда продѣлана еще маленькая нишь, гдѣ часто виситъ неугасимая лампада. Даже церкви, оканчивающіяся тамъ прямоугольникомъ, вмѣсто закругленія, сохраняютъ эту нишь, сѣдалища и скамьи. Стѣны всей этой части алтаря, обыкновенно носящей имя „трибуны", часто выложены у коптовъ великолѣпными разноцвѣтными мраморными досками.

Коптскія церкви во многихъ мѣстахъ украшены мозаикой: такъ ею отдѣланы амвоны, иконостасы, сѣдалища, вообще всѣ почетнѣйшіе предметы. Работа этой мозаики необыкновенно тонкая. Мозаика состоитъ не изъ стеклянныхъ кубиковъ съ цвѣтною или золотою подкладной, какъ въ св. Софіи константинопольской, въ св. Маркѣ венеціанскомъ и въ другихъ древнѣйшихъ европейскихъ церквахъ (такая мозаика была въ употребленіи еще до Юстиніана, т.-е. VI-го вѣка). Коптская мозаика вся состоитъ изъ кусочковъ настоящаго разноцвѣтнаго мрамора и порфира, квадратныхъ, круглыхъ, треугольныхъ. Другое отличіе коптской мозаики отъ европейской есть то, что въ Египтѣ нѣтъ мозаичныхъ картинъ, а только одни орнаментальные рисунки. „Нельзя сомнѣваться,—говоритъ Бутлеръ — въ томъ, что коптская мозаика древнѣе византійской и никогда не измѣняла своего исключительнаго характера. Магометанскія мечети въ Египтѣ украшены также мозаикой коптской системы, тогда какъ въ Сиріи и другихъ земляхъ магометане приняли византійскую систему мозаики для своихъ построекъ" (стр. 39). Надо прибавить къ этому, что въ составъ коптской христіанской и египетско-магометанской мозаики входитъ также перламутръ, который рѣдко встрѣчается и даже почти никогда не встрѣчается въ мозаикахъ другихъ странъ.

Кромѣ мозаики, алтарь коптскихъ церквей обыкновенно украшенъ живописью настѣнною (фресками), или живописью на деревянныхъ доскахъ. Подробнѣе объ этой живописи я буду еще говорить ниже.

Таковы главныя черты коптской церковной архитектуры. Теперь укажемъ на разныя подробности какъ этой архитектуры, такъ и другихъ искусствъ, служившихъ своими средствами украшенію коптскихъ религіозныхъ зданій.

Начнемъ съ замѣтокъ объ общей красивости коптскихъ церквей внутри. Многія изъ нихъ восхищаютъ Бутлера въ высшей степени. Насколько внѣшность этихъ церквей пустынна, однообразна, уныла, бѣдна и незначительна, настолько богата, художественна и роскошна, очень часто, ихъ внутренность. О церкви монастыря Анба-Бишой Бутлеръ говоритъ: „Планъ ея—базиличный, хотя все зданіе въ такой степени имѣетъ характеръ коптскій, со своимъ смѣшеніемъ стилей, что мудрено отнести его къ которой-нибудь изъ извѣстныхъ архитектуръ. Эта церковь—необыкновенно изящна" (стр. 310). Про другую коптскую постройку, церковь Бѣлаго Монастыря, онъ приводитъ слѣдующія слова англійскаго путешественника, Курзона, вполнѣ соглашаясь съ нимъ насчетъ особаго придѣла въ притворѣ этой церкви: „Это—великолѣпный образчикъ богатѣйшей поздней римской архитектуры (приспособленной къ потребностямъ коптской церкви). Сводъ вверху—каменный; боковыя ниши, три съ каждой стороны, украшены изящными ор ментами; стѣны полукруглаго алтаря сплошь покры безчисленными скульптурными орнаментами по всѣ плоскимъ пространствамъ, по карнизамъ, вездѣ, только было можно. Надо полагать, что, когда было цѣло въ этой капеллѣ, или придѣлѣ, когда весь блисталъ золотомъ, живописью, мозаиками, чатлѣніе, производимое капеллою, должно было б великолѣпно. По всей вѣроятности, престолъ б здѣсь прежде золотой, весь усыпанный драгоцѣнн камнями; а если эта капелла служила первоначал крестильней, то, по всей вѣроятности, крестиль водоемъ былъ изъ драгоцѣннѣйшей яшмы, или рѣдкаго мрамора" (стр. 353).

Вообще относительно каменной работы египетск церквей Бутлеръ замѣчаетъ, въ одномъ мѣстѣ с книги, что древніе коптскіе строители владѣли кимъ несравненнымъ мастерствомъ въ работѣ изъ к пича и стремились къ такимъ эффектамъ постро на которые едва рѣшились бы наши западные ар текторы (стр. 302).

Что касается до работъ изъ мрамора, слоно кости и дерева, Бутлеръ разсыпается въ похва имъ. Про иконостасъ въ Дейръ-Абу-Сифаинъ, ора лежащій X-му вѣку и весь сдѣланный изъ рѣзн чернаго дерева и слоновой кости, онъ говоритъ, это такая необычайная вещь, изъ-за одной кото стоило бы сдѣлать путешествіе изъ Англіи въ Е петъ (стр. 86). Про иконостасъ въ церкви св. Ю

Куски цѣльной слоновой кости, рѣзанные рельефо перегородки хора въ Абу-Сифаинѣ.

(Mari Girgis) Бутлеръ разсказываетъ слѣдующ „Этотъ иконостасъ необыкновенно изященъ и инте сенъ, хотя иконы его давнымъ-давно исчезли. О имѣетъ около 7 футовъ вышины, а выше идетъ,

самой кровли, поздняя рѣшетчатая перегородка. Кажется, иконостасъ сдѣланъ изъ кедра, но особенность этой работы та, что тутъ вовсе нѣтъ геометрическихъ фигуръ. Весь иконостасъ раздѣленъ широкими рамками на маленькія филенки, покрытыя изящной скульптурой, составленной изъ фигуръ и арабесокъ. На каждой изъ обѣихъ половинокъ двери помѣщается по четыре вертикальныхъ филенки, гдѣ изображенъ всякій разъ всадникъ въ круглой рамкѣ; надъ царскими дверями — два павлина по сторонамъ вазы, изображеніе, довольно обычное въ западной христіанской церкви, но крайне рѣдкое въ коптской" (стр. 241 — 242). Эта рѣдкость павлиновъ, прибавимъ мы отъ себя, есть одна изъ чертъ, отличающихъ коптское искусство отъ византійскаго: въ этомъ послѣднемъ, какъ извѣстно, изображенія двухъ павлиновъ, стоящихъ по сторонамъ вазы, креста, цвѣтка, деревца и т. д., необыкновенно часты, столько же, какъ и во всемъ вообще древне-христіанскомъ искусствѣ.

Другія изображенія на этихъ дверяхъ составлены изъ газелей (пожираемыхъ то орломъ, то ястребомъ), леопардовъ, или львовъ, изъ зайцевъ и верблюдовъ, наконецъ, изъ крылатыхъ грифоновъ и даже человѣческихъ фигуръ. Изображенія поименованныхъ животныхъ явно составляютъ особенность коптскаго искусства и коптской мѣстной природы. Со своей стороны, я могу прибавить, что орнаментація коптскихъ рукописей представляетъ, во множествѣ, изображенія этихъ же самыхъ животныхъ. Газели, леопарды, львы, зайцы и т. д. входятъ въ составъ безчисленныхъ коптскихъ рукописей, начиная съ древнѣйшихъ періодовъ. Изображенія павлиновъ составляютъ и здѣсь точно такое же рѣдкое исключеніе, какъ и въ архитектурной орнаментаціи. Но за то въ составъ орнаментаціи коптскихъ рукописей входятъ, въ очень значительномъ размѣрѣ, въ VI-мъ, VII-мъ, VIII и IX-мъ вѣкахъ, рыбы и голуби, подобно тому, какъ въ орнаментацію архитектуры и рукописей почти всѣхъ другихъ христіанскихъ національностей этой же эпохи; это — мѣстная, африканская особенность. Къ нимъ прибавляются изображенія длиннобородыхъ обезьянъ, ибисовъ и кончиковъ. Но замѣчательно то, что змѣй, столь любимыхъ въ орнаментаціяхъ древне-христіанской, византійской, меровингской, ирландской, вестъ-готской и т. д., вовсе нѣтъ въ орнаментаціи коптскихъ рукописей и архитектуры; по крайней мѣрѣ, мнѣ никогда до сихъ поръ не случалось видѣть ихъ здѣсь.

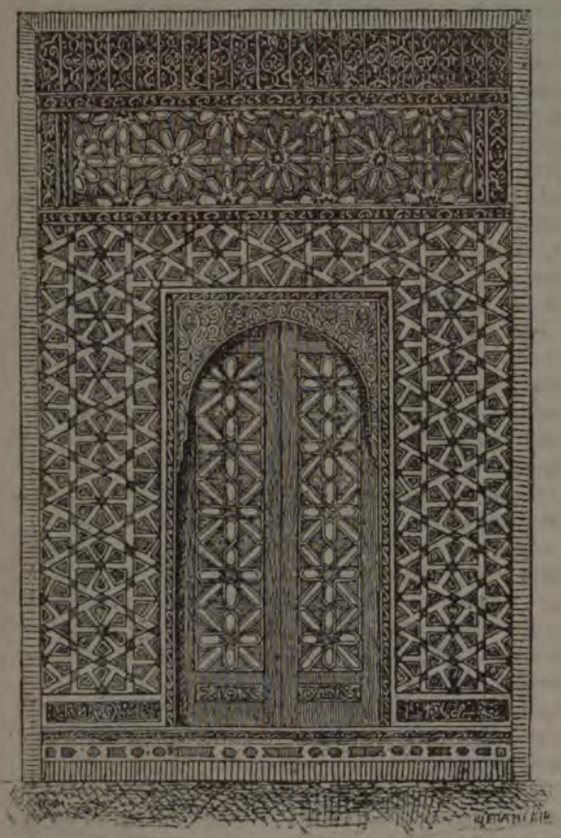
Любопытно, въ этомъ мѣстѣ, встрѣтить у Бутлера подробности о томъ, съ какою ревностью и жадностью англичане слѣдятъ въ настоящее время за подобными художественными предметами, и какъ они стараются добыть ихъ для своихъ музеевъ. Бутлеръ разсказываетъ, что еще очень недавно никто изъ путешественниковъ не видалъ великолѣпнаго иконостаса церкви св. Юрія; въ послѣднее же время англичане провѣдали про него и стали сильно хлопотать о томъ, чтобы увезти его въ Англію. Сначала старались уговорить священника этой церкви, чтобы онъ продалъ иконостасъ, но тотъ не согласился. Тогда его стали стращать „неудовольствіемъ англійскаго правительства"; но когда и это не привело къ желаемому результату, то александрійскаго патріарха стали пугать всякимъ способомъ, въ такомъ смыслѣ, чтобы онъ уступилъ иконостасъ Англіи. Но и это ни къ чему не повело. Эти происки были извѣстны всему Каиру и производили очень непріятное впечатлѣніе на коптовъ. „Я самымъ рѣшительнымъ образомъ протестую противъ такихъ попытокъ отнимания у коптовъ ихъ немногихъ уцѣлѣвшихъ еще сокровищъ, особенно, когда эти созданія предъявляютъ архитектурную значительность и многое теряютъ при отдѣленіи ихъ отъ первоначальнаго своего мѣста. Въ этихъ случаяхъ музеи выигрываютъ, но художество и археологія теряютъ". Однако англичане не обращаютъ никакого вниманія на подобныя соображенія, и мы узнаемъ отъ самого же Бутлера, что изъ коптскихъ церквей они стараются увозить въ Лондонъ и въ свои знаменитые Британскій и Кенсингтонскій музеи столько же всяческихъ важныхъ художественныхъ „отрывковъ", какъ и изъ всѣхъ другихъ церквей, соборовъ, дворцовъ и т. д. Такъ, напримѣръ, онъ говоритъ, что въ концѣ 70-хъ годовъ были кѣмъ-то куплены у коптскаго священника кедровыя рѣзныя двери изъ церкви Аль-Муаллака, о которыхъ англійская публика и археологи узнали изъ Мурреева „Путеводителя", при томъ всего за 100 фунтовъ стерлинговъ. Сначала эти двери были свезены въ Парижъ, но потомъ перепроданы въ Британскій музей. Впрочемъ, Бутлеръ замѣчаетъ, что не мудрено ожидать такихъ дѣлъ отъ коптскихъ поповъ, когда они всю жизнь проводятъ въ крайней нищетѣ: они обыкновенно получаютъ не болѣе 2 фунтовъ стерлинговъ жалованья въ мѣсяцъ.

Мы не находимъ у Бутлеро ни рисунка, ни описанія этихъ дверей; но онъ даетъ рисунокъ нѣсколькихъ деревянныхъ рѣзныхъ сюжетовъ, сохранившихся до сихъ поръ въ той же самой церкви и, безъ сомнѣнія, входившихъ прежде въ составъ другихъ подобныхъ дверей. Первый параллелограммъ содержитъ изображеніе „Рождества", 2-й—фигуру „св. Дмитрія", 3-й—„св. Юрія", 4-й—„св. Меркурія", 5-й—изображеніе „Тайной Вечери". Эти скульптуры относятся къ VIII-му вѣку и представляютъ рисунокъ довольно грубый, но работу тонкую и превосходную; сверхъ того, тутъ разсѣяно множество интереснѣйшихъ подробностей архитектуры, костюма, типовъ и орнаментики.

Рѣзная деревянная филенка въ Абу-Сарганѣ (VIII вѣка).

Въ примѣръ превосходной коптской работы изъ мрамора, можно привести описываемый Бутлеромъ кіотъ для мощей въ южномъ придѣлѣ церкви Аль-

Муаллака. „Этотъ кіотъ состоитъ изъ трехъ висячихъ арокъ, необыкновенно нѣжно сработанныхъ. Средняя арка возвышается надъ деревяннымъ сооруженіемъ въ родѣ шкафа, боковыя же арки наполнены прорѣзными узорами, изумительно тонко выдѣланными изъ мрамора. Эта рѣшетчатая работа ни въ чемъ не уступаетъ прелестной работѣ иконостаса изъ чернаго дерева въ главномъ алтарѣ. Вверху полоса наполнена арабскими текстами и крестами. Все вмѣстѣ образуетъ самое совершенное и богатое созданіе рѣзьбы, какое только можно найдти въ Египтѣ“ (стр. 223).



Иконостасъ изъ чернаго дерева и кости въ Аль-Муаллакѣ (предположительно XI в.).

Про живопись въ коптскихъ церквахъ Бутлеръ сообщаетъ чрезвычайно много. Онъ подробно описываетъ всѣ фресковыя картины въ каждой церкви и всѣ иконы, писанныя на деревѣ. Мы не имѣемъ, конечно, возможности послѣдовать за нимъ въ передачѣ всего богатаго его матеріала, но сообщимъ главнѣйшіе пункты его замѣтокъ по этому предмету, разбросанныхъ по всей книгѣ.

Хотя мы видѣли выше мнѣніе Бутлера на-счетъ того, что коптское искусство въ еще раннюю пору своего существованія опредѣлилось и разъ навсегда окостенѣло въ извѣстныхъ формахъ, однако въ разныхъ мѣстахъ книги мы встрѣчаемся со многими исключеніями изъ этого правила. Даже относительно архитектуры, наиболѣе твердо сохранявшей всегда свой типъ, не разъ мы читаемъ, что въ такомъ-то и такомъ-то зданіи она отступаетъ отъ своихъ національныхъ преданій и переходитъ въ византизмъ (наприм. соборъ въ Каирѣ, стр. 284). Но въ живописи коптской мы уже и того больше встрѣчаемъ случаевъ, когда она измѣняетъ коренному, первоначальному, древнему своему канону и представляетъ значительныя новшества. Въ одномъ мѣстѣ, напримѣръ, по поводу иконы св. Михаила, поражающаго змія, въ церкви Аль-Муаллака, мы читаемъ, что „изображенія дьявола, драпировки ангела, выраженія лицъ, доказываютъ, что живописецъ этой иконы имѣлъ много воображенія, симпатіи, владѣлъ формой и краской—все качества, не слишкомъ то обычайныя въ коптскомъ искусствѣ“ (стр. 221). Про одну икону Христа Спасителя, 1280 г. по Р. Хр., Бутлеръ говоритъ, что, по красотѣ колорита и великолѣпной свѣтотѣни, эта необычайно-изящная икона имѣетъ въ себѣ нѣчто Рембрандтовское, нѣчто достойное этого великаго мастера (стр. 109). Такіе примѣры не доказываютъ окаменѣлости въ канонѣ, однажды навсегда опредѣленномъ. Гдѣ проявляется свободная личность, тамъ канонъ уже не дѣйствуетъ съ неограниченною деспотическою силою.

Нѣкоторые остатки фресковъ Бутлеръ считаетъ равными живописи или мозаикѣ св. Марка въ Венеціи (стр. 245); въ другихъ изображеніяхъ, не взирая на ихъ техническое младенчество, онъ замѣчаетъ необычайныя по глубинѣ душевныя выраженія (кротость и нѣжность у Богоматери, смиреніе и умиленіе у Іоанна Крестителя, сознательная мощь и властность у Христа, стр. 52—53); еще въ иныхъ онъ видитъ извѣстную прелесть, когда на нихъ смотрѣть съ нѣкотораго отдаленія, мягкость и гармоничность колорита, величіе (стр. 98), всего же чаще, указывая на недостатки рисунка, Бутлеръ съ великою симпатіею отмѣчаетъ искусство моделировки и истинное мастерство колорита (стр. 106—107). Конечно, такіе примѣры замѣчательныхъ живописныхъ качествъ ничуть не исключаютъ многочисленныхъ, или даже безчисленныхъ, изображеній сухихъ, безжизненныхъ, деревянныхъ, куклообразныхъ и отталкивающихъ, вовсе „иконныхъ“, въ худомъ и шаблонномъ значеніи этого слова; но все-таки и приведенные примѣры, хотя бы даже не слишкомъ многочисленные, должны обратить вниманіе историка искусства на коптскую живопись, до сихъ поръ оставшуюся вовсе неизвѣстною.

Отъ этого-то, въ послѣднее время, англійскіе путешественники стали добывать, для англійскихъ частныхъ и публичныхъ коллекцій, образцы коптской живописи. Въ одномъ мѣстѣ своей книги Бутлеръ горько жалуется на варварство какихъ-то путешественниковъ („по всей вѣроятности, англичанъ“), которые, въ 1884 году, вырѣзали со стѣны и увезли всѣ головы святыхъ изъ фресокъ придѣла св. Юріи въ церкви св. Варвары, въ Каирѣ (стр. 241).

Напомнимъ здѣсь еще разъ ту особенность коптской живописи, на которую мы указывали уже выше; это—очень опредѣленное изображеніе національныхъ

типовъ, встрѣчаемое во многихъ коптскихъ фрескахъ и иконахъ. „Очень рѣдко можно увидѣть въ коптской живописи дѣйствительно красивыя лица — говоритъ Бутлеръ—но трудно опредѣлить преобладающій типъ. Апостолы и святые имѣютъ обыкновенно изящный еврейскій складъ физіономіи, но женщины — не гречанки, и не еврейки, и не египтянки. Онѣ всего скорѣе похожи на современныхъ сирійскихъ женщинъ, которыя кажутся типомъ смѣшаннымъ, напоминающимъ заразъ образцы греческіе и хананскіе, впрочемъ, безъ строго-опредѣленной красоты того или другого типа“ (стр. 53). По поводу иконъ въ иконостасѣ церкви Дейръ-Абу-Сифаинъ Бутлеръ говоритъ также: „Черты лица у всѣхъ фигуръ здѣсь смѣлыя, могучія, полныя достоинства, но рѣшительно еврейскія“ (стр. 90).

Наконецъ, къ отдѣлу живописи относится также вся живописная орнаментистика, покрывающая капители, архитравы и другія архитектурныя части внутри коптской церкви. Эта орнаментистика состоитъ изъ вѣтокъ, гирляндъ, цвѣтовъ, листьевъ, вазъ и проч. разнообразныхъ фигуръ, богато расписанныхъ красками и золотомъ, часто по золотому фону. Въ соединеніи съ мозаиками, фресками, коптскими и арабскими надписями (нерѣдко золотыми), а также разноцвѣтными мраморами, эта росписная орнаментистика производитъ, по словамъ Бутлера, впечатлѣніе истинно блестящее и великолѣпное, тамъ, гдѣ она уцѣлѣла хотя бы даже частями.

Не малымъ украшеніемъ древней коптской церкви служатъ также: серебряныя и стеклянныя лампады, во множествѣ развѣшенныя вездѣ передъ иконами; канделябры, каменные, мраморные, серебряные и бронзовые; очень многочисленныя металлическія короны, висящія передъ царскими дверьми; богато вышитыя завѣсы позади нихъ; массивные кресты и другіе предметы церковнаго и ритуальнаго обихода.

II.

Авторъ сочиненія объ эѳіопскомъ (или абиссинскомъ) искусствѣ, Раффрѣ, — лицо совершенно новое между писателями объ искусствѣ, человѣкъ, въ первый еще разъ появляющійся въ публику съ книгой. Оно и не мудрено: онъ состоитъ вице-консуломъ французской республики, и до сихъ поръ его занятія не имѣли ничего общаго съ археологіей, архитектурой или живописью. Но англичане, французы и нѣмцы уже давно имѣютъ обыкновеніе посылать консулами въ далекія страны Востока такихъ людей, которые не только хорошо умѣютъ справлять канцелярскую службу и отписывать чиновничьи бумаги, но которые, сверхъ того, суть люди въ высшей степени образованные, а иногда и настоящіе, глубокіе знатоки по части науки или искусства. Отъ этого-то западно-европейскіе библіотеки и музеи переполнены драгоцѣнными памятниками науки, литературы или искусства, вывезенными съ Востока и принесенными въ даръ отечеству. Сокровища такого рода въ западныхъ странахъ просто безчисленны. Раффрѣ не принадлежитъ къ числу ученыхъ. Въ предисловіи къ своей книгѣ онъ именно говоритъ, что у него, „къ сожалѣнію, нѣтъ архитектурныхъ познаній, что онъ считаетъ себя некомпетентнымъ въ дѣлѣ искусства и его исторіи, а потому и оставляетъ безъ истолкованія, безъ объясненія открытые имъ архитектурные памятники Абиссиніи, предоставляя ученымъ, занимавшимся изслѣдованіями подобнаго рода, извлекать изъ этихъ памятниковъ тѣ выводы, которые они признаютъ достовѣрными“.

Но Раффрѣ осмотрѣлъ все, что только было ему доступно между этими памятниками, — осмотрѣлъ не то только, что на пути случайно представлялось его глазамъ, замѣчаетъ онъ, но и то, что находилъ послѣ преднамѣренныхъ поисковъ. Затѣмъ, онъ, съ помощью товарища своего, Гербена, срисовалъ наружность и внутренность любопытныхъ эѳіопскихъ церквей, тщательно вымѣрилъ ихъ, вычертилъ ихъ планы, ихъ оригинальную орнаментистику (не вездѣ и не вполнѣ удовлетворительно, но понятно), привезъ все это въ Европу и издалъ, причемъ сообщилъ въ своемъ текстѣ множество письменныхъ и изустныхъ свѣдѣній стараго и новаго времени, собранныхъ имъ на мѣстѣ и касающихся новооткрытыхъ африканскихъ монументовъ.

„Во время перваго моего путешествія въ Абиссинію, въ 1873—1874 годахъ, разсказываетъ Раффрѣ, я нашелъ, въ окрестностяхъ города Сокоты, монолитную церковь, описанную потомъ мною въ „Archives des missions scientifiques“ 3-я серія, IV томъ. Я тогда же узналъ отъ туземцевъ, что есть много подобныхъ церквей въ городѣ Лалибелѣ, главномъ городѣ провинціи Ласта; но въ то время мнѣ было невозможно посѣтить ихъ. Въ послѣднее мое путешествіе я былъ болѣе счастливъ“.

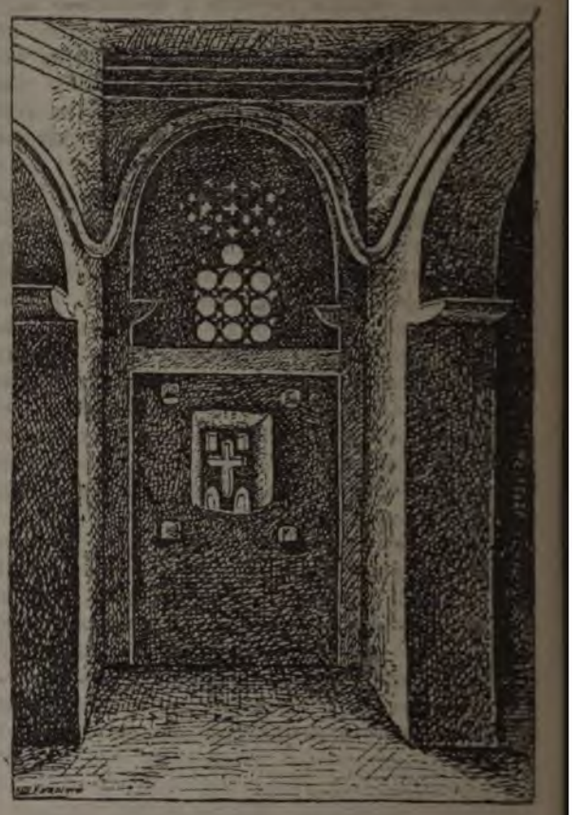
„Я получилъ отъ абиссинскаго короля дозволеніе осмотрѣть Лалибелу и ея церкви. Лалибела лежитъ внѣ сѣти дорогъ, обыкновенно посѣщаемыхъ европейцами и даже абиссинскими купцами, что легко понять, когда знаешь, что Лалибела—городъ религіозный и центръ одного изъ самыхъ обширныхъ ленныхъ владѣній духовенства. Она расположена на южномъ склонѣ горы Абуна-Юзевъ, на вышинѣ 2,463 метровъ (1025 саженъ). Мѣстность—очень неровная и перерѣзана множествомъ ручьевъ, спускающихся въ долину рѣкъ Каченава и Семеніо, притоковъ верхняго Такказе. Лалибела управляется монахомъ, носящимъ названіе „мемеръ мендеръ“. Жителей въ этомъ городѣ около 3000; многіе между ними—чужеземцы, приходящіе въ глубоко-чтимыя святилища молиться и испрашивать исцѣленія своимъ болѣзнямъ. Церквей въ Лалибелѣ всего 10, и, не смотря на это, вновь прибывшій путешественникъ пораженъ въ первое время тѣмъ, что среди хижинъ, изъ какихъ составленъ всякій абиссинскій городъ, не видно никакихъ достойныхъ вниманія памятниковъ. Но когда онъ станетъ ходить по городу, онъ скоро замѣтитъ длинныя и извилистыя траншеи, которыя приведутъ его къ подножію церквей. Дѣло въ томъ, что эти памятники входятъ непосредственно въ составъ горы. Архитекторъ выкапывалъ рвы, открытые сверху, и оставлялъ

среди нихъ глыбу, прикрѣпленную къ горѣ только своимъ основаніемъ; эту глыбу и разрабатывали потомъ снаружи такимъ образомъ, что она, наконецъ, представляла видъ стѣны. Послѣ того, углублялись внутрь, выдѣлывали нѣчто въ родѣ колоннъ, полукруглыхъ сводовъ для поддержанія потолка; наконецъ, пробивали окна для свѣта и воздуха. Такимъ образомъ получались церкви, въ полномъ смыслѣ слова монолитныя".

„Всѣ эти десять церквей, обращенныя алтаремъ на востокъ, имѣютъ, каждая, свою особенную архитектуру".

Чтобы дать понятіе объ эѳіопской архитектурѣ, я представлю здѣсь краткія извлеченія изъ описаній Раффрѣ, но поправлю вездѣ, на основаніи находящихся у меня передъ глазами рисунковъ атласа, разныя неточности автора.

Между ними, самая большая по размѣрамъ и одна изъ красивѣйшихъ по формамъ церковь носитъ имя: „Медани-Аллемъ" (Спаситель міра). Ея высокій прямоугольный фасадъ окруженъ снаружи колоннадой, поддерживающей выступъ верхней террасы. Къ главному входу, расположенному съ запада, ведутъ нѣсколько ступеней и платформа. Терраса — не совершенно плоская, но нѣсколько покатая, какъ кровля, такъ что оба фасада, западный и восточный, имѣютъ фронтоны, напоминающіе греческіе, особенно вслѣдствіе присутствія тутъ колоннъ [1]). Внутри церковь эта раздѣлена на 5 продольныхъ нефовъ и 8 поперечныхъ пролетовъ; ихъ образуютъ четырехугольныя колонны украшенныя капителями и соединенныя полукруглыми арками, внутри которыхъ потолки квадратные и плоскіе [2]). На концѣ каждаго пролета, въ стѣнѣ продѣлано окно, состоящее изъ двухъ совершенно отдѣльныхъ частей. Нижняя часть содержитъ крестъ, съ удлиненной вертикальной частью и короткими поперечниками; по сторонамъ его — четыре маленькихъ квадратныхъ отверстія. Верхняя часть состоитъ изъ 10-ти маленькихъ круглыхъ отверстій: ихъ вверху одно, а потомъ книзу отъ него слѣдуютъ три ряда съ тремя отверстіями въ каждомъ; въ промежуткахъ пробиты отверстія, въ видѣ звѣздочекъ. Самый же верхъ окна состоитъ изъ отверстій очень маленькихъ, въ видѣ перемежающихся звѣздочекъ и крестиковъ, расположенныхъ въ 5 рядовъ. Въ эти послѣднія отверстія были вставлены въ древности цвѣтныя стекла, остатки которыхъ уцѣлѣли до сихъ поръ".



Окно въ ц. Медани-Аллемъ.

Не имѣя понятія о томъ, что̀ такое партесъ, алтарь и иконостасъ восточныхъ церквей, Раффрѣ описываетъ ихъ очень темно и смутно, по собственнымъ понятіямъ: но какъ планъ его атласа, такъ и описанія его текста не оставляютъ сомнѣнія въ томъ, что у насъ здѣсь передъ глазами тѣ самыя части церкви, которыя мы всегда встрѣчаемъ въ церквахъ византійскихъ, коптскихъ и другихъ. Вся церковь имѣетъ снаружи, со включеніемъ столбовъ, $33^1/_2$ метра длины, $23^1/_2$ метра ширины; внутри — 26 метровъ длины и $19^1/_2$ метровъ ширины. Внутри церковь сохранилась вполнѣ; снаружи сильно пострадали столбы: они уцѣлѣли вполнѣ только на восточной сторонѣ.

На маленькомъ смежномъ дворикѣ, въ формѣ трапезы, расположены двѣ другія маленькія церкви. Одна изъ нихъ, „Біэтъ-Маріамъ" (Домъ Маріи), имѣетъ, какъ и предыдущая, прямоугольные планъ и фасадъ. У ней 15 метровъ длины и 11 ширины. Входовъ три:

[1]) Имѣя передъ собою рисунки атласа г. Раффрѣ, я долженъ прибавить отъ себя, что авторъ, по малому знакомству своему съ архитектурной терминологіей, далъ въ этомъ мѣстѣ объясненія не вполнѣ удовлетворительныя. Онъ говоритъ про „колоннаду", про „колонны", про „фронтоны", и находитъ въ нихъ сходство съ греческими, тогда какъ въ дѣйствительности мы всего этого не находимъ. Церковь Спасителя окружаютъ не колонны, а четырехугольные столбы самой грубой, неотесанной и первоначальной формы, съ раскатомъ внизъ, безъ признаковъ капителей вверху, не имѣющіе ничего общаго съ греческой, круглой, правильной колонной; фронтонами онъ также называетъ то, что̀ ничуть не похоже на фронтоны. Вообще говоря, здѣсь нѣтъ ничего, хотя бы издали намекающаго на что-либо греческое.

[2]) И здѣсь также надо замѣтить, что въ настоящемъ случаѣ Раффрѣ выражается неточно. Внутри церкви нѣтъ „колоннъ", а есть опять-таки грубо вытесанные изъ каменной глыбы четырехугольные столбы, вовсе не съ „капителями", а съ выступомъ, въ формѣ карниза, четверть аршикомъ вверхъ.

съ запада, сѣвера и юга. Снаружи нѣтъ ничего особенно замѣчательнаго, кромѣ изображенія св. Георгія, вырѣзаннаго въ контурахъ (въ настоящее время полустертаго) на западной стѣнѣ. Внутренность церкви расположена такъ же, какъ церковь Спасителя; но здѣсь мы встрѣчаемъ сверхъ того особенность, которой нѣтъ ни въ какой другой монолитной эѳіопской церкви. Это— полукруглая галлерея въ первомъ этажѣ, выдолбленная въ толщинѣ стѣны. Туда надо подниматься не по лѣстницѣ, а по выступамъ, продѣланнымъ вдоль колоннъ. На этой галлереѣ, или балконѣ, стоялъ всегда, по увѣренію древняго изустнаго преданія, пегусъ (царь Лалибелы) во время богослуженія и видѣлъ церковь сквозь особое окно. По наружности, храмъ этотъ скромнѣе всѣхъ другихъ, но внутри архитекторъ тщательно украсилъ его: всѣ своды и капители столбовъ покрыты скульптурой и красками; многіе столбы также украшены скульптурой. Потолки раздѣляются на четверо-частные кессоны, съ фресковой раскраской. Окна—очень странныхъ формъ, какъ и во многихъ другихъ лалибельскихъ церквахъ.

Стоящая на томъ же дворикѣ церковь „Мескалъ“ (крестъ) есть ни что иное, какъ пещера, имѣющая 19 метровъ длины и 7 ширины, съ двумя деревянными дверями и однимъ окномъ.

Окно въ ц. Мескалъ.

Окно въ ц. Медани-Аллемъ.

Окна въ лалибельскихъ церквахъ.

Еще одна маленькая церковь, все на томъ же дворикѣ, „Денагелъ“ (Святыя Дѣвы), есть вмѣстѣ и пещера, и отдѣльно-стоящее зданіе. Она замѣчательна единственно только куполомъ внутри церкви, возвышающимся надъ алтаремъ. Тутъ же рядомъ, на дворикѣ, есть три крестильни; изъ нихъ одна квадратная, остальныя въ формѣ греческаго креста.

Подъ дворомъ церкви „Біэтъ-Маріамъ“ находится подземная церковь „Голгоеа“, которой три стороны отдѣлены отъ скалы, а четвертая, восточная, соединяется съ горой. Ея наибольшее протяженіе—25 метровъ съ западной стороны; южная сторона имѣетъ 11 метровъ длины, восточная — $9^1/_2$ метровъ. Уровень ея пола—на 6 метровъ ниже пола Біэтъ-Маріама и на $10^1/_2$ метровъ ниже вершины скалы. Церковь раздѣляется на двѣ отдѣльныя церкви: „Кудусъ-Микаэль“ (Св. Михаилъ) и собственно „Голгоеу“. Въ этой послѣдней, поперечные пролеты кончаются, каждый, углубленіемъ въ стѣнѣ, гдѣ вырубленъ, барельефомъ, святой во весь ростъ, величиною больше натуры.

Барельефъ, изображающій св. Георгія, въ Голгоеской церкви.

Здѣсь я замѣчу, что скульптуры эти совершенно однородны съ живописными изображеніями святыхъ въ ростъ, какія мы нерѣдко находимъ въ миніатюрахъ эѳіопскихъ рукописей. Одно изъ такихъ изображеній читатель можетъ найдти въ знаменитомъ изданіи Сильвестра: „Paléographie Universelle, Paris, 1841, f°“. Здѣсь, въ I-мъ томѣ, въ отдѣлѣ эѳіопской (абиссинской) палеографіи представленъ снимокъ съ одного листа эѳіопскаго евангелія XII—XIII-го в. Здѣсь мы видимъ изображеніе святаго, варварское по рисунку, съ краснымъ лицомъ и руками, въ одѣяніи съ широкими симметричными складками,—изображеніе, которое всѣмъ своимъ стилемъ и очертаніями совершенно однородно съ барельефами „Голгоеы“. Другое подобное изображеніе существуетъ въ эѳіопскомъ евангеліи 1526 года, въ л., выставленномъ въ одной изъ всегда открытыхъ для зрителя витринъ отдѣленія

[illegible]

[illegible]

[illegible]

церкви,—говоритъ Раффрѐ—надобны были бы значительное время и большія художественныя знанія; къ сожалѣнію, у меня не было ни того, ни другого". Но авторъ надѣется, что его чертежи и рисунки помогутъ читателю понять оригинальную лалибельскую архитектуру и получить понятіе о своеобразіи эѳіопскаго искусства.

„На основаніи письменныхъ источниковъ и устныхъ преданій, собранныхъ мною на мѣстѣ, — говоритъ Раффрѐ — слѣдовало бы относить построеніе описанныхъ выше десяти церквей негусомъ Лалибелой къ началу V-го вѣка по Р. Хр.". Главнымъ источникомъ служила при этомъ для Раффрѐ одна рукопись на гезскомъ языкѣ (принадлежащая церкви Спасителя), которую не хотѣли ему уступить ни за какія деньги, вслѣдствіе чего онъ принужденъ былъ велѣть списать оттуда важнѣйшія мѣста, переведенныя потомъ на французскій языкъ миссіонеромъ-лазаристомъ Дюфло. Но нѣкоторые европейскіе ученые, компетентные болѣе туземцевъ, утверждаютъ, что этотъ негусъ жилъ не ранѣе XII-го вѣка нашей эры, и что самая орнаментація этихъ церквей говоритъ именно объ этой эпохѣ.

Что касается до меня, то я не могу выразить мнѣнія вполнѣ опредѣленнаго, такъ какъ древнѣйшая орнаментистика, найденная мною въ эѳіопскихъ рукописяхъ всѣхъ европейскихъ значительнѣйшихъ библіотекъ (особливо парижской и лондонской), не восходитъ выше XIII-го и XIV-го вѣковъ [1]). Эта, находимая мною здѣсь, орнаментистика, примѣры которой будутъ представлены въ моемъ изданіи: „Славянскій и восточный орнаментъ", вполнѣ однородна, и даже часто тожественна, съ орнаментистикой, скопированной у Раффрѐ, въ его атласѣ, съ фресковой живописи „Віэтъ-Маріамъ". Но какая была у эѳіоповъ орнаментистика ранѣе XIII-го вѣка—того я не знаю, по недостатку до сихъ поръ документальныхъ свѣдѣній по рукописямъ, самымъ несомнѣннымъ источникамъ въ этомъ случаѣ.

Относительно выполненія архитектурныхъ работъ лалибельскихъ церквей, Раффрѐ сообщаетъ нѣсколько любопытныхъ мѣстныхъ изустныхъ преданій. Негусъ Лалибела и его жена Мескалъ-Кебра выписали изъ Александріи, Египта и Іерусалима около 500 работниковъ, „европейцевъ родомъ" (?), съ нѣкоимъ Сиди-Мескаломъ во главѣ. Это имя „Сиди", исключительно арабское и вовсе неизвѣстное въ Абиссиніи, ясно обозначаетъ національность этого лица. „Надо полагать,—говоритъ Раффрѐ—что рабочіе эти были египтяне и сирійцы". Я же, со своей стороны, замѣчу, однако, что въ стилѣ лалибельскихъ церквей не нахожу ничего ни египетскаго христіанскаго (т.-е. „коптскаго"), ни сирійскаго христіанскаго, судя по всѣмъ до сихъ поръ изданнымъ коптскимъ и сирійскимъ архитектурнымъ памятникамъ. И по общимъ формамъ, и по планамъ, и по фасадамъ, и по внутреннему устройству, и по орнаментистикѣ, и по краскамъ этой орнаментистики, эѳіопскія церкви являются продуктомъ мѣстнымъ, средне-африканскимъ, совершенно оригинальнымъ и особымъ, котораго корней слѣдуетъ искать всего болѣе въ древне-эѳіопскомъ, еще языческомъ искусствѣ. Вліянія византійскія и вообще древне-христіанскія, конечно, несомнѣнны и не могли не присутствовать въ эѳіопскомъ христіанскомъ искусствѣ (Абиссинія получила крещеніе отъ св. Фрументія не ранѣе IV-го вѣка); но новоприбылые элементы эти сильно подчинились кореннымъ элементамъ мѣстнымъ, національнымъ, и именно этимъ-то эѳіопское искусство важно и интересно.

По словамъ вышеприведенной гезской рукописи, писанной частью самимъ Сиди-Мескаломъ, лалибельскія церкви выстроены въ теченіе 23 лѣтъ, по словамъ же туземнаго изустнаго преданія — въ теченіе 28 лѣтъ. Сиди-Мескалъ написалъ свои историческія извѣстія о постройкѣ церквей на трехъ языкахъ: гезскомъ (которому—говоритъ Раффрѐ—онъ, вѣроятно, научился въ Абиссиніи), на арабскомъ и греческомъ (которые онъ зналъ еще въ своемъ отечествѣ). Сиди-Мескалъ похороненъ въ главной изъ выстроенныхъ имъ церквей, въ церкви „Медани-Аллемъ" (Спасителя). Вырублены эти церкви въ красной скалѣ, довольно рыхлой, похожей на крупно-зернистый песчаникъ. Работа производилась, по всей вѣроятности, киркой: слѣды этого инструмента очень явственно видны и до сихъ поръ всюду, словно штрихованье карандашемъ на рисункѣ. Нѣтъ нигдѣ слѣдовъ полировки, получаемой при работѣ рѣзцомъ.

Раффрѐ находитъ, что въ размѣрахъ лалибельскихъ церквей можно найти одну коренную единицу, равную 54 сентиметрамъ. Она соотвѣтствуетъ единицѣ абиссинскаго измѣренія, существующей и теперь: „пикъ" и „дрыхъ", которая есть ничто иное, какъ локоть.

Въ Абиссиніи вообще, и особенно въ окрестностяхъ Лалибелы и въ ближайшихъ областяхъ, есть много другихъ монолитныхъ церквей (наприм., въ Соколѣ, Белбела-Гиргисъ и др.); но онѣ новѣе лалибельскихъ, какъ свидѣтельствуетъ Раффрѐ, посѣтившій ихъ самъ. Это — блѣдныя и безобразныя копіи лалибельскихъ. Туземцы увѣряли автора, что такихъ церквей существуетъ до 200. Нигдѣ на тѣхъ церквахъ, которыя видѣлъ Раффрѐ, нѣтъ никакихъ надписей. Во всѣхъ нихъ происходитъ до сихъ поръ богослуженіе, а лалибельскія почитаются съ особеннымъ, глубокимъ благоговѣніемъ.

(*„Вѣстн. Изящн. Искусст." 1885 г., вып. VI, стр. 427—472*).

---

[1]) Въ парижской публичной библіотекѣ: „Октоихъ" 1262—1277 года, № 3; „Книга Царствъ", XIII вѣка, № 5, „Евангеліе, XIII-го вѣка, № 32; „Посланія апостола Павла, XIV вѣка, № 45.

Новыя художественныя изданія (1885—86 гг.).

А) Узоры стариннаго шитья въ Россіи, собранные и изданные княжною С. К. Шаховскою. Съ предисловіемъ Ѳ. Буслаева. Выпускъ I. Москва. 1885.

Настоящее изданіе—въ высокой степени замѣчательно какъ по атласу своему, такъ и по тексту.

„Издаваемые здѣсь—говоритъ предисловіе—узоры стариннаго шитья взяты изъ украшеній головныхъ женскихъ уборовъ Тамбовской губерніи, въ населеніи, состоящемъ изъ смѣси мордвы съ русскими. Шиты они гладью и крестомъ по бѣлому холсту, золотыми и серебряными нитями и разными шелками, именно красными, черными, зелеными и изрѣдка синими"...

Узоры подобнаго рода являются у насъ въ печатныхъ изданіяхъ не въ первый разъ. Довольно значительное количество ихъ было издано мною въ свѣтъ 14 лѣтъ тому назадъ, въ атласѣ при моемъ сочиненіи: „Русскій народный орнаментъ", напечатанномъ въ 1892 году на средства Общества поощренія художеств. Тамъ, на листахъ: VI (рис. 33), VII (рис. 36—38), VIII (рис. 39—42), IX (рис. 43—45), X (рис. 46—47) и т. д., были представлены образцы женскихъ налобниковъ, вышитыхъ шелками, золотомъ и блестками. Но тѣ вышивки были изъ Владимірской губерніи, а настоящія — изъ Тамбовской. Безъ сомнѣнія, очень было бы желательно, чтобы мало-по-малу у насъ появились вышивки изъ другихъ нашихъ губерній, такъ, чтобы впослѣдствіи изъ нихъ составился полный сводъ всего того, что у насъ еще до сихъ поръ уцѣлѣло изъ многочисленныхъ, разнообразныхъ и богатыхъ народныхъ нашихъ вышивокъ. Это—такое дѣло, въ которомъ величайшую помощь могутъ оказать наши дамы, живущія постоянно, или хоть даже только наѣзднымъ, въ деревнѣ, въ разныхъ русскихъ мѣстностяхъ. Подобнаго рода собираніе вышивокъ — для нихъ дѣло очень подходящее, такъ какъ всѣ онѣ съ малолѣтства сами постоянно занимаются вышиваніемъ. Нельзя, впрочемъ, пожаловаться на отсутствіе желанія труда въ дѣлѣ собиранія столь важныхъ для нашей культурной и художественной исторіи образцовъ народнаго вышиванія. Уже многія наши дамы занимались этимъ, и въ настоящее время можно указать на нѣсколько прекрасныхъ собраній народныхъ узоровъ, составленныхъ и изданныхъ [illegible]. Въ числѣ [illegible] и [illegible]. Недавно [illegible] [illegible] [illegible]

ревомъ, или же какимъ-нибудь геометрическимъ орнаментомъ, на что-то намекающимъ. По своему общему характеру и подробностямъ, эти фигуры изъ царства животныхъ относятся къ орнаментамъ восточныхъ тканей, которыя такъ распространены были по Европѣ въ Средніе Вѣка".

Настоящія небольшія цитаты достаточны будутъ, я надѣюсь, для того, чтобы дать читателю понятіе о высокомъ интересѣ и значеніи соображеній г. Буслаева. Отъ кого же и ожидать настоящаго разъясненія древнихъ нашихъ народныхъ и художественныхъ формъ, какъ не отъ такихъ людей, какъ почтенный профессоръ, глубоко знающихъ наши древнія народныя созданія и глубоко любящихъ ихъ. Г. Буслаевъ, правда, говоритъ въ началѣ своего текста, что онъ „не задается здѣсь никакими учеными цѣлями, а единственно желаетъ только возбудить интересъ къ разнообразному и богатому составу издаваемыхъ рисунковъ". Но этимъ, черезъ-чуръ скромнымъ, его словамъ не надо давать вѣры. Онъ гораздо больше выполняетъ своимъ текстомъ, чѣмъ обѣщаетъ, и намъ остается только съ нетерпѣніемъ ожидать окончанія этого прекраснаго изданія при послѣднихъ 16 листахъ атласа. О. И. Буслаевъ, конечно, изложитъ свои заключительныя соображенія о шацкомъ орнаментѣ, и, можетъ быть (какъ мы того вправѣ ожидать), укажетъ также на отношеніе его къ орнаменту финскому, что особенно важно, потому что коренное населеніе тамошней мѣстности есть въ большинствѣ случаевъ финское, а образчиковъ финскаго народнаго узора и рисунка мы имѣемъ уже теперь на-лицо, во всѣхъ родахъ, очень достаточно.

(„*Худож. Новости*" *1886, № 4, стр. 119—123*).

Б) Critique d'avant-garde, par Théodore Duret. Paris, 1885. (*Авангардная критика, сочиненіе Теодора Дюрѣ. Парижъ, 1885*).

Настоящая книга есть сборникъ статей Дюрѣ, написанныхъ имъ въ разное время, въ теченіе послѣднихъ 15-ти лѣтъ. Большинство ихъ—художественнаго содержанія, но нѣкоторыя касаются и другихъ предметовъ. Самая ранняя изъ этихъ статей, 1869 г., посвящена новѣйшему направленію музыки и озаглавлена: „Рихардъ Вагнеръ на общедоступныхъ концертахъ" (Richard Wagner aux concerts populaires), другія двѣ имѣютъ задачею современное философское движеніе и озаглавлены: одна—„Артуръ Шопенгауеръ" (1878), другая — „Гербертъ Спенсеръ и философія эволюціи" (1877). Во всѣхъ этихъ трехъ статьяхъ Дюрѣ является горячимъ сторонникомъ самаго передоваго интеллектуальнаго движенія, провозвѣстникомъ новыхъ взглядовъ и новаго пониманія въ своемъ отечествѣ.

Вмѣстѣ съ лучшими умами новой Франціи, онъ выступаетъ гонителемъ стариннаго французскаго самодовольства и самовосхваленія, и съ негодованіемъ отрекается отъ прежняго французскаго невѣжества и ограниченнаго игнорированія остальной Европы. Это—одинъ изъ тѣхъ новыхъ французовъ, по счастью все болѣе и болѣе размножающихся, которые ревностно изучаютъ созданія другихъ націй, знаютъ многіе иностранные языки и, не боясь разоблачать „раны отечества", указываютъ ему, какъ многаго ему повсюду еще не достаетъ въ дѣлахъ мысли и творчества, и какъ ему надо удвоить трудъ и усилія, чтобы не очутиться въ хвостѣ движенія.

Дюрѣ принадлежитъ къ числу наиболѣе передовыхъ литературныхъ дѣятелей современной Франціи, и не имѣетъ ничего общаго съ направленіемъ большинства французскихъ художественныхъ писателей настоящаго времени, погрязшихъ въ заурядности мысли и въ ординарной традиціонности понятій. Новое поколѣніе французскихъ художественныхъ критиковъ оставляетъ далеко позади себя всѣхъ остальныхъ европейскихъ писателей по этой части, нѣмецкихъ и англійскихъ (не говоря уже объ итальянскихъ, всегда наиболѣе отсталыхъ). Въ сравненіи съ ними, даже Тэнъ, когда-то новый и передовой, выходитъ теперь устарѣлымъ и, на добрую половину своихъ мнѣній, консерваторомъ. Большинство его понятій оказывается поверхностнымъ и рутиннымъ (это я постараюсь, при другомъ какомъ-нибудь случаѣ, доказать во всей подробности). Новые французскіе художественные критики: Золя, Гюисмансъ, Веронъ, Дюранти, Дюрѣ и другіе, съ Прудономъ и Курбе во главѣ, образуютъ группу небольшую, въ сравненіи съ остальной массой; но, какъ всегда бываетъ, именно въ этой маленькой группѣ все дѣло и заключается, именно въ нихъ-то и сосредоточено все интеллектуальное художественное движеніе, и если было бы преувеличено сказать, что прямо отъ нихъ зависитъ будущность французскаго искусства, то по крайней мѣрѣ несомнѣнно то, что въ ихъ статьяхъ и книгахъ высказывается все самое лучшее и прогрессивное, къ чему способны въ настоящую минуту мысль и понятіе французской публики, французскаго художника, французскаго интеллектуальнаго человѣка. А такія выросшія и окрѣпшія мысль и понятіе не остаются напрасными для будущаго. Могучіе здоровые корни, навѣрное, дадутъ потомъ жизнь могучимъ деревьямъ.

Самая обширная изъ статей Дюрѣ въ его нынѣшнемъ томикѣ есть вмѣстѣ съ тѣмъ и самая ранняя изъ его художественныхъ статей. Раньше нея, у него была напечатана, въ 1869 году, только вышеуказанная статья о музыкѣ Рихарда Вагнера. Она посвящена парижской выставкѣ 1870 года и помѣщена была въ тогдашнемъ журналѣ: „l'Electeur libre" (май и іюнь). Такимъ образомъ, Дюрѣ явился въ печати продолжателемъ Золя, котораго оригинальныя, совершенно независимыя и самостоятельныя статьи о салонѣ 1866-го года въ „Evènement", а потомъ цѣлый томикъ художественныхъ критикъ, подъ названіемъ „Mes haines", появившійся въ печати въ 1867 году, всего за три-четыре года до Дюрѣ, произвели на французскую публику такое глубокое, такое потрясающее впечатлѣніе. Главныя черты своего направленія, посвященнаго всего болѣе „настоящему" и „будущему" современнаго искусства, Дюрѣ высказываетъ, въ началѣ статьи о выставкѣ 1870 г., въ слѣдующихъ строкахъ: „Я всего болѣе намѣренъ говорить здѣсь о произведеніяхъ тѣхъ новоприбылыхъ художниковъ, которые, на мои глаза, имѣютъ наи-

большую будущность. Мы остались, такимъ образомъ, только къ сторонѣ художниковъ, обладающихъ извѣстностью: мы посватаемъ себя начинающимъ художникамъ тѣмъ, глазами которыхъ еще оскорбляютъ, или вовсе не понимаютъ. Но какая же будетъ наша путеводная нить при выборѣ нѣсколькихъ художниковъ изъ среды громадной арміи живописцевъ, наполняющихъ собой Дворецъ промышленности? Это будетъ обладаніе оригинальностью. Поэтому, между молодыми или начинающими художниками, мы постараемся себѣ отъ всѣхъ только тѣхъ, которые въ своихъ взглядахъ и чувствѣ, къ своей передачѣ видѣннаго и перечувствованнаго, выказываютъ рѣзко обозначенную личность и приложатъ на свѣтъ созданія, отчетливо отдѣляющіяся отъ созданій предшествующихъ имъ живописцевъ. Мы систематически будемъ отворачиваться отъ всякаго такого художника, у котораго только и найдемъ, что воспроизведеніе уже извѣстныхъ типовъ, или отраженіе такого способа живописи, который не принадлежитъ ему исключительно. Поневолѣ насъ будетъ привлекать къ себѣ тотъ или другой новый живописецъ именно тою рѣзко обозначенною своею личностью, или тою глубокою оригинальностью, которыя почти всегда отстраняютъ отъ него толпу и дѣлаютъ ее къ нему враждебною".

Вотъ это все и есть программа „авангардной критики" той, что явилась въ 1870-мъ году, т.-е. въ послѣдніе минуты царствованія Наполеона III,— той, что отвѣвала всю фальшь, гниль и мишуру тогдашняго французскаго міра и, отвертываясь отъ него съ презрѣніемъ, глядѣла впередъ, на новые горизонты, той критики, которая искала смѣлыхъ создателей, а не робкихъ конистовъ и потворщиковъ заносчивой привычки. Надъ такими проповѣдниками часто смѣются, улыбаются на ихъ „фанатизмъ" и „преувеличенія". Что можетъ быть непозволительнѣе „преувеличеній"? Вѣдь все должно быть въ мѣру, спокойно и „безпристрастно"; вѣдь масса ненавидитъ то, что нарушаетъ ея привычки и лѣнивый покой. Но тѣмъ безпокойнымъ людямъ принадлежитъ будущее!

Какъ далеко отъ пылкой проповѣди французскихъ критиковъ то, чему учило большинство ихъ предшественниковъ! „Смотри на старинныхъ, старайся приноравливаться хотя малолѣка къ ихъ недосягаемымъ совершенствамъ", учили прежніе. „Смотри, заучивай, копируй, входи въ стиль, старайся быть самъ своею говорить пишущіе и Боже тебя сохрани отъ „своей" и „личныхъ совершенствъ". Чѣмъ кончится? Въ этомъ, кажется, сомнѣнія быть не можетъ, и [illegible]

[illegible]

[illegible]

[

птицъ, какъ Каролюсъ, Дюранъ, Фантенъ и Дегасъ. Онъ съ симпатіей указывалъ на ихъ исканіе жизненной правды и истинной современности, на отсутствіе у нихъ (если не всегда, то довольно часто) всякой условности.

Курбе, которому предстояло въ скоромъ времени играть громадную, выдающуюся роль въ политическихъ событіяхъ Парижа послѣ паденія Наполеона III, не выставилъ ничего особенно замѣчательнаго въ салонѣ 1870-го года: два морскихъ вида его были только посредственны, и Дюрѣ упоминалъ о нихъ чисто „для статистики".

За то два тогдашнихъ корифея французской школы, Манé и Миллé, выступили съ созданіями капитальными, и Дюрé приберегъ ихъ къ концу своей статьи. „Урокъ музыка" и „Портретъ мадмуазель Е. Г.", работы Манé, казались критику необычайными шагами его любимаго живописца, главы эмпрессіонистовъ, на пути правды, колоритности и оригинальности впечатлѣнія. Онъ говорилъ: „Мы скажемъ еще новый разъ о Манé то, что уже давно думаемъ, а именно, что это—художникъ-изобрѣтатель, одинъ изъ тѣхъ рѣдкихъ людей, у которыхъ есть на все свой собственный взглядъ, и которые поэтому—живые люди".

О Миллé критикъ говорилъ, что на выставку 1870 года онъ поставилъ такія двѣ картины, которыя превосходятъ все имъ дѣланное до тѣхъ поръ. Это именно—„Ноябрь" и „Крестьянка, сбивающая масло". Передъ этими картинами публика мало останавливалась, а часто она и вовсе проходила мимо нихъ, почти не взглядывая. Но, прибавлялъ Дюрé, эти картины въ живописи—то же, что въ литературѣ книги Литтрé и Стюарта Милля. „Миллé не дѣлаетъ уступокъ простому любованью глаза, но на своемъ холстѣ окружаетъ воспроизведеніе природы формами строгими и раскрываетъ себя только тѣмъ, кто ищетъ чего-нибудь поглубже оболочки. Глазъ зрителя становится лишь простымъ орудіемъ для передачи въ публику поэзіи, наполняющей живопись этого мастера. „Крестьянка, сбивающая масло",—какой несложный сюжетъ! Тутъ передъ вами только толстая мужичка, среди своей избы, гдѣ все сѣро и сумрачно, съ котомъ у ногъ. На первый взглядъ въ картинѣ ничего болѣе и нѣтъ. Но остановитесь передъ картиной, посмотрите на нее подольше, вникните, и тогда вы почувствуете, что эта крестьянка—живая. Передъ вами тутъ не только цѣлая анатомія, но и цѣлая психологія, и за предѣлами крестьянки живописной вы найдете крестьянку моральную. А если вы хорошенько всмотритесь въ кота ея, деревенскаго, дикаго, привыкшаго жить грабежемъ, вы повѣрите въ душу животныхъ. Другая картина, „Ноябрь", можетъ быть, еще удивительнѣе. Здѣсь ничего нѣтъ, кромѣ голой земли; по одинокому небу, вдали, несутся голуби; напереди край деревенской изгороди—вотъ и все. Но вглядитесь пристальнѣе, и вамъ покажется, что эта земля—живая, что она испускаетъ изъ себя какое-то меланхолическое благоуханіе. И это оттого, что вотъ этого уголка холодной и голой ноябрьской почвы достаточно было для того, чтобы произвести впечатлѣніе на художника, — оттого, что онъ обладаетъ силою, нужною для закрѣпленія своего впечатлѣнія на холстѣ, какъ бы предметъ ни казался неблагодаренъ и холоденъ. Намъ кажется, что не только на выставкѣ нынѣшняго года, но во всей новой школѣ, нѣтъ ничего выше этихъ двухъ картинъ Миллѐ".

Статью свою Дюрѐ кончаетъ довольно строгимъ порицаніемъ молодаго Реньо, еще не погибшаго тогда (іюнь 1870) отъ прусскихъ пуль подъ стѣнами Парижа. Онъ не признаетъ въ Реньо истинной, самостоятельной художественной личности и обвиняетъ его въ заимствованіяхъ съ разныхъ сторонъ. Но все это оттого, что Дюрѐ имѣлъ тогда передъ глазами только второстепенныя работы Реньо (напр. его „Саломею") и не видалъ еще его chef d'oeuvre'a, „Маршала Прима", эту великую и глубокую историческую картину нашего вѣка.

Другія статьи томика посвящены у Дюрѐ преимущественно все тѣмъ новымъ французскимъ живописцамъ, которые вооружались всю свою жизнь противъ общепринятой рутины и посвятили всѣ свои усилія водворенію новаго взгляда на искусство и новой передачи видимыхъ предметовъ. У него цѣлая большая статья посвящена школѣ „эмпрессіонистовъ", и, сверхъ того, написаны еще отдѣльныя статьи о Клодѣ Монѐ, Ренуарѣ, Эдуардѣ Манѐ.

„Если бы можно было — говоритъ онъ — снова взглянуть на которую нибудь нашу выставку за 30 лѣтъ назадъ (т.-е. конца 40-хъ и начала 50-хъ годовъ), то нельзя было бы не удивиться тому превращенію, которое произошло въ общемъ тонѣ колораціи. Въ тѣ времена живописцы размазывали по своему холсту настоящій соусъ, какой-то темный, мрачный. Можно было подумать, что они живутъ по подваламъ, и что ихъ слѣпитъ полный солнечный свѣтъ и яркіе тоны. Мы обязаны нѣсколькимъ, счастливо одареннымъ, художникамъ, и особливо Делакруа, первымъ возвращеніемъ къ тому свѣтлому и колоритному письму, которое есть истинное наслажденіе для глаза. На фрескахъ въ церкви св. Сульпиція можно видѣть, до какой степени свѣтлости онъ достигъ наконецъ. Между новѣйшими живописцами, никто болѣе Эдуара Манѐ не способствовалъ водворенію вкуса къ живописи свѣтлой. Но появленіе во Франціи японскихъ альбомовъ и картинокъ довершило переворотъ. Японская живопись посвятила насъ въ систему колораціи, совершенно новую. Безъ японцевъ и ихъ художественныхъ пріемовъ мы вовсе не знали бы цѣлой системы художественныхъ средствъ. Тутъ на-лицо—физіологическій вопросъ. Японскій глазъ, одаренный особенной остротой, развившійся среди превосходнаго свѣта, въ атмосферѣ, необычайно свѣтлой и прозрачной, съумѣлъ распознать на чистомъ воздухѣ гамму такихъ острыхъ тоновъ, какихъ никогда не видѣлъ и, самъ собою, никогда не увидалъ бы глазъ европейца. Наблюдая природу, европейскій пейзажистъ совсѣмъ-было позабылъ собственную колорацію предметовъ; онъ видѣлъ только свѣтъ и тѣнь, всего чаще тѣнь; отъ этого происходило, что у цѣлой массы нашихъ живописцевъ, ландшафтъ покрылся густою чернотой и вѣчнымъ мракомъ. Но японцы не видѣли природу въ траурѣ и въ тѣни: она являлась имъ, напротивъ, цвѣтистою

Колумбовъ, нелѣпыхъ Психей, а второй выдѣлываетъ изъ серебра, бронзы или дерева полные таланта и красоты ковчеги, чаши, паникадила, оклады книгъ, вѣнцы, ожерелья. Высокомѣрному презрѣнію пришелъ конецъ. Напротивъ: теперь, мнѣ кажется, всякій думаетъ: ахъ, кабы поменьше плохихъ „художниковъ", да побольше талантливыхъ „ремесленниковъ"! Общество поощренія художниковъ давно уже работаетъ съ горячею ревностью для этой цѣли. Его классы и мастерскія притягиваютъ къ себѣ множество даровитыхъ юношей и дѣвицъ, которые послѣ этихъ классовъ, а иногда уже и во время ихъ, создаютъ множество талантливаго и прекраснаго для художественно-промышленнаго дѣла. Глядя на ихъ рисунки, я всегда говорю про себя: какое счастье, что эти способные люди попали здѣсь на свою настоящую дорогу! Не будь для нихъ приготовлено этого новаго русла, можетъ быть, всѣ они потянулись бы въ „художниковъ" и только увеличили бы собою безчисленный списокъ неудачниковъ, пробѣдствовавшихъ всю жизнь и создавшихъ легіоны никуда негодныхъ картинъ и скульптуръ. Здѣсь, напротивъ, они очутились на настоящемъ своемъ мѣстѣ. Сдѣлали множество прекраснаго и полезнаго, всѣмъ на радость, всего болѣе на помощь всеобщему подъему художественнаго уровня и пониманія въ жизни, въ быту!

Д. В. Григоровичъ создалъ это новое направленіе общества при помощи многихъ достойныхъ товарищей по дѣлу, понимавшихъ истинныя художественныя нужды наши; но вмѣстѣ съ тѣмъ, Д. В. Григоровичъ создалъ и превосходный музей общества, главную основу всей нынѣшней и будущей дѣятельности его. Преемникъ Д. В. Григоровича по секретарству, Н. П. Собко, стремящійся энергично продолжать работу своего предшественника,—говоритъ въ предисловіи къ настоящему изданію: „Шесть лѣтъ тому назадъ министерство финансовъ стало отпускать въ рисовальную школу для вольно-приходящихъ, задолго передъ тѣмъ переданную имъ въ вѣдѣніе Императорскаго общества поощренія художествъ 2,250 р. на изготовленіе рисунковъ по разнымъ отраслямъ художественной промышленности, для разсылки ихъ, департаментомъ торговли и мануфактуръ, въ различные промышленные центры. Въ теченіе шести лѣтъ такихъ рисунковъ изготовлено было въ школѣ 600 листовъ. Все это были копіи съ лучшихъ оригиналовъ, премированныя на конкурсахъ и на экзаменахъ композиціи общества съ 1867 по 1871 годъ. Сперва преміи эти получали преимущественно вполнѣ уже зрѣлые художники (Шретеръ и Гунъ, Фендрихъ, Киттнеръ, Вальбергъ и Чичаговъ, Кудрявцевъ, Даль и Богомоловъ, Андреевъ, Ропеттъ и Сычуговъ). Но съ 1872 г. преміи стали выдаваться съ согласія жертвователя (В. Л. Нарышкина, пожертвовавшаго въ 1867 году 20,000 р. на преміи за рисунки)—исключительно ученикамъ и ученицамъ вновь основаннаго въ школѣ класса композиціи... Изъ этихъ рисунковъ составилась въ библіотекѣ общества коллекція рисунковъ въ нѣсколько тысячъ листовъ, откуда и стали черпать матеріалы для исполненія заказа министерства финансовъ..."

Но какъ эта коллекція рисунковъ, такъ и вновь постоянно дѣлаемые, по многочисленнымъ заказамъ ремесленниковъ и фабрикантовъ, рисунки не удовлетворяли всѣмъ потребностямъ, и часто нашимъ практикамъ приходилось прибѣгать къ иностраннымъ изданіямъ. Поэтому, обществомъ рѣшено было предпринять такое собственное изданіе, которое могло бы расходиться по всей Россіи въ значительномъ количествѣ экземпляровъ. По докладу министра финансовъ, Государь Императоръ, 8-го марта настоящаго года, разрѣшилъ министерству фанансовъ отпускъ 5,000 руб. на изданіе „Сборника художественно-промышленныхъ рисунковъ"!

Изданіе будетъ состоять изъ двухъ половинъ. Въ одни изъ выпусковъ будутъ входить исключительно новыя композиціи, преимущественно въ византійскомъ, русскомъ и восточномъ стиляхъ, въ другіе—рисунки съ предметовъ музея Общества поощренія художествъ, опять-таки, главнымъ образомъ изъ русскаго и восточнаго отдѣловъ. Въ годъ будетъ выходить до 3-хъ выпусковъ, по 10 листовъ каждый; листы будутъ продаваться и въ розницу.

Первый выпускъ весь состоитъ изъ композицій учениковъ и учениць общества и, нельзя не сказать, начало положено—превосходное. Въ составъ этого выпуска вошли: 1) дарохранительница, въ византійско-русскомъ стилѣ, соч. г-жи Шнейдеръ (1884); 2) окладъ евангелія, въ византійско-грузинскомъ стилѣ, соч. г-жи Горностаевой (1885); 3) два кадила въ русскомъ стилѣ, соч. гг. Филоненко и Орѣхова (оба 1880); 4) складень, въ русскомъ стилѣ, соч. г-жи Керби (1885); 5) хоругвь, въ византійско-русскомъ стилѣ, соч. г-жи Рѣдковской (1882); 6) фелонь, въ византійско-романскомъ стилѣ, сочин. г-жи Курдюмовой (1885); 7) бронзовая люстра, въ византійско-романскомъ стилѣ, соч. г. Орѣхова (1878); 8) самоваръ, въ русскомъ стилѣ, сочин. г. Филоненко (1877); 9) кофейный сервизъ въ русскомъ стилѣ, соч. г. Орѣхова (1880); 10) два роспискихъ кувшина въ русскомъ стилѣ, соч. гг. Толмазова и Якимова (оба 1880).

Всѣ эти рисунки, очень большаго формата, превосходно выполнены въ краскахъ въ литографіи г. Ильина и очень вѣрно передаютъ блестящіе оригиналы.

Замѣчательно—какую значительную роль играютъ здѣсь, въ числѣ авторовъ, женщины. Ихъ тутъ—пять, тогда какъ мужчинъ—всего четверо. И, что еще замѣчательнѣе, онѣ не уступаютъ мужчинамъ ни въ талантливости, ни въ знаніи стилей, ни во вкусѣ, ни въ изобрѣтательности. Значитъ, и на этомъ поприщѣ женщины ни на одну іоту не меньше мужчинъ способны быть дѣятельными, полезными, и двигать впередъ интеллектуальное и художественное движеніе общества.

Въ числѣ композицій этого выпуска, вообще прекрасныхъ, мнѣ показались особенно замѣчательными: „ковчегъ" г-жи Шнейдеръ, съ чрезвычайно оригинальной главкой, изъ многогранной и очень сложной геометрической фигуры, въ общемъ похожей на грушу, и еще „окладъ евангелія" г-жи Горностаевой, съ грузинскимъ великолѣпнымъ крестомъ внутри, съ грузин-

скими мазями и орнаментистикой по всѣмъ сторонамъ. Только я бы замѣтилъ, что въ первомъ проектѣ направо по бокамъ сдѣланы плоскія лопатки, въ родѣ пилястръ: по моему, требовались бы тутъ орнаментальныя колонки, что тотчасъ увеличило бы разнообразіе линій и общаго впечатлѣнія; во второмъ же, по четыремъ угламъ, напрасно поставлены остроугольныя фигуры, въ родѣ обломковъ отъ звѣзды: это и не по-грузински, и не по-византійски, да и, вообще, нѣсколько портитъ общій обликъ этого превосходнаго оклада. Изъ числа прочихъ рисунковъ выдаются: серебряная съ эмалями кадильница г. Орѣхова, фини г-жи Курдюковой (гдѣ имѣ. впрочемъ, нашлись совсѣмъ удачныя „лучи“ или „сіянія“, нисходя визъ отъ каждой орнаментальной фантастическ фигуры), самоваръ г. Филоненко и расписанныя ку шины гг. Толмазова и Якимова.

Кончаю, чѣмъ начала: искреннимъ пожеланіе успѣха прекрасному почину и изданію Общества л отрѣвія художествъ.

(„*Новости*“ *6 февраля 1886 г., № 37. 1-го изд.*).

Верещагинъ объ искусствѣ.

Въ нынѣшней книжкѣ „Nouvelle Revue“ Верещагинъ напечаталъ статью подъ заглавіемъ „о прогрессѣ въ искусствѣ“. Не смотря на свой небольшой объемъ (всего 6 страницъ), эта статья занимаетъ очень крупное мѣсто не только среди всего, что Верещагинъ въ послѣднее время высказывалъ въ статьяхъ, печатныхъ письмахъ, публичныхъ бесѣдахъ (conférences) и т. д., но даже и среди большинства того, что теперь въ Европѣ говорится въ печати объ искусствѣ. Ясное сознаніе нынѣшняго положенія художества повсюду, несогласіе съ нимъ, протестъ противъ того, что здѣсь криво и косо, горячее желаніе измѣненія вотъ изъ чего состоитъ эта небольшая, но сильная статья. Значитъ, она не можетъ не быть очень важною для всякаго, кому интересно художественное дѣло.

„Мы, художники, такъ начинаетъ свою статью Верещагинъ, всегда мало учимся, читаемъ на лету, безъ системы, смотримъ на основательное воспитаніе, какъ на совершенно ненужную вещь, въ которой нашъ геній ничуть не нуждается для своего развитія. Можно предполагать, что это-то и есть одна изъ главныхъ (если не главная) помѣхъ широкому развитію искусства во всѣхъ его отрасляхъ. Это обстоятельство не помѣшало также до сихъ поръ художникамъ переимѣнить свою неблагодарную роль льстецовъ и паразитовъ на обществѣ на высокую миссію служить путеводителями не только въ области эстетики, но также, и въ значительной долѣ, въ отношеніи психологическаго развитія человѣчества“.

Верещагинъ не въ первый разъ высказывается [illegible] на счетъ высокаго назначенія искусства. Эту идею онъ проводилъ и въ [illegible], и словомъ въ продолженіе всей художественной своей карьеры. Въ на[illegible] [illegible] [illegible] [

его религіозныхъ картинахъ („Святое семейство“, „Воскресеніе Христово“ и др.), сталъ говорить ему, что въ вѣнскихъ церковныхъ кругахъ недовольны этими его картинами и полагаютъ, что онѣ написаны по заказу. И тогда г. корреспондентъ услыхалъ отъ Верещагина въ отвѣтъ такія гордыя и характерныя слова: „Я живописецъ, который никогда не писалъ и не буду писать ни одной картины по заказу даже самыхъ высокихъ лицъ. Мнѣ ни за что не удалась-бы картина, при изображеніи которой я не слѣдовалъ-бы своему вдохновенію. Мои картины написаны не въ угоду какой-либо тенденціи, но искренно соотвѣтствуютъ моему убѣжденію“... („Русскій Курьеръ“, 1885, № 302).

Убѣжденіе! Но есть-ли что-нибудь подобное у большинства художниковъ? Развѣ есть что-нибудь такое, что̀ имъ безконечно дорого, и что̀ имъ безконечно противно? Развѣ есть такіе сюжеты и задачи, отъ которыхъ они отвернулись-бы съ ненавистью и презрѣніемъ, за которые они не согласились-бы взяться ни за какія груды золота? Нѣтъ, для нихъ, вѣдь, первая статья всегда, что̀ „красиво“, что̀ „картинно“, что̀ „эффектно“, что̀ „благодарно“ для проявленія ихъ великихъ художественныхъ дарованій, а что касается до всего остальнаго—то имъ хоть трава не расти! Они будутъ вамъ прославлять въ неописанной „красотѣ и поэзіи“ кого хотите и что хотите, хоть самыхъ невинныхъ идіотскихъ голубицъ, хоть самыхъ свирѣпыхъ отвратительныхъ злодѣевъ. Угодно, они вамъ будутъ любовно размалевывать, съ беззаботнымъ сердцемъ, какія угодно глупости и пустяки изъ ничтожнѣйшей сутолоки житейской, — а не то, хотите, они наполнятъ сотни аршинъ холста, бронзы и мрамора радостнымъ прославленіемъ такихъ событій, отъ которыхъ здоровый еще человѣкъ отворотится съ ужасомъ и негодованіемъ. Вѣдь, имъ все равно! Тутъ, вѣдь, есть „стиль“ и „высокое художество“, тутъ, вѣдь, крупными деньгами пахнетъ!

Вотъ такихъ-то художниковъ Верещагинъ, съ немногими своими товарищами, терпѣть не можетъ, такихъ онъ не выноситъ и со свѣта бы хотѣлъ согнать. Видя такихъ художниковъ постоянно цѣлыя толпы вокругъ себя, онъ и восклицаетъ съ гнѣвомъ: „Нашъ братъ, художникъ, мало учится, мало читаетъ, да и то на лету!“

Конечно, тутъ у Верещагина въ головѣ не то ученье, послѣ котораго только и узнаешь, что отъ котораго и до котораго года жилъ Генрихъ IV и сколько, именно, суставцевъ въ лапкѣ у жучка, а то ученье, отъ котораго въ головѣ свѣтлѣе становится, которое научаетъ различать хорошее отъ скверпаго, научаетъ понимать то, съ чѣмъ можно жить, и то, съ чѣмъ никогда мириться не должно; то ученье, которое даетъ способность видѣть, что̀ дѣлалось и дѣлается, что́ за люди прежде были и что̀ за люди тоже и теперь есть.

Такого воспитанія, такого ученія, такого чтенія— у художниковъ никогда не найдешь, исключенія до безконечности рѣдки. Но оттого-то музеи, собранія, выставки наполнены чуть не сплошь все только созданіями художественными, которыхъ еслибы и никогда на свѣтѣ не существовало, то не только потери никакой не было бы, но, можетъ быть, было бы даже и лучше, пропасть хлама не бременило бы понапрасну землю.

Чего было бы и ожидать отъ „хладныхъ сердцемъ скопцовъ“?

Верещагинъ говоритъ еще дальше, въ своей статьѣ: „Въ другихъ отрасляхъ человѣческаго знанія всегда занимаются и прогрессомъ мысли, и средствами довести эту мысль до полнаго ея выраженія. Въ искусствахъ, напротивъ, и всего болѣе въ скульптурѣ и живописи (а тоже, отчасти, и въ музыкѣ), вѣчно только и слышишь, что фразу: „Вотъ такъ дѣлали великіе мастера, такъ должны тоже и мы дѣлать“. Но въ движеніи всѣхъ вопросовъ мысль идетъ всегда впереди всего. Наше постиженіе міра совсѣмъ другое, чѣмъ то, какое было нѣсколько столѣтій тому назадъ. Сама техника тоже измѣнилась и улучшилась. Но если такъ, то какъ же не придти въ голову, что и въ области искусства,—напримѣръ, въ живописи, надо непремѣнно высказать нѣчто новое, будетъ ли это въ отношеніи идей, будетъ ли это до нѣкоторой степени и въ способѣ исполненія. Но нѣтъ! Рѣшено и подписано, что не только по превосходству исполненія, но и по возвышенности мыслей, старинные мастера поднялись до недостижимой высоты и мы только можемъ подражать имъ. Воспитаніе индивидуума, какъ и всего общества, оставило далеко позади себя прежній уровень. Наука и литература, съ одной стороны, легкость сообщеній, съ другой—раскрыли для искусства новые горизонты и разбудили новыя потребности. Онѣ должны были бы вызывать новыя усилія. Но вмѣсто того, намъ все твердятъ: „старые мастера, старые мастера“...

Какой странный человѣкъ этотъ Верещагинъ! Вишь чего захотѣлъ! Подай ему новаго, новыхъ стремленій, новыхъ задачъ. Ссылается на науку, на мысль, даже на литературу. Легкое дѣло сказать: новаго, нынѣшняго! Да кому же новое, нынѣшнее, свое, не съобезьяничанное ни съ чего стараго—не противно, не тошно, не врагъ? Когда всякій раньше всего только о томъ и хлопочетъ, какъ бы ничего не думать, особливо (чего Боже сохрани!) новаго, на свой ладъ, на свой манеръ, когда такъ удобно и ловко: что̀ было прежде, то пусть будетъ и теперь тоже. Какой, право, чудакъ этотъ Верещагинъ, заводитъ рѣчь о новомъ, своемъ, тогда какъ, именно, этого-то и не требуется. Прогрессъ въ искусствѣ! Но кому онъ нуженъ, когда уже столько повсюду разставлено по галлереямъ и музеямъ прочнаго, надежнаго, что̀ не даетъ проснуться и воскреснуть никакой мысли, что̀ убаюкиваетъ и укладываетъ въ вѣчный гробъ всякое чуть-туть самостоятельное движеніе интеллекта.

Красиво, изящно, большой талантъ, изумительныя краски—чего же больше? Чего еще надо?

Но Верещагинъ не хочетъ этого знать, и въ своемъ странномъ чудачествѣ продолжаетъ: „Когда дѣло доходитъ до генія исторіи, тутъ-то и является то, что̀ нынѣ зовется раціональностью и независимостью сюжета. До сихъ поръ живописцы передавали исторію въ видѣ болѣе или менѣе остроумныхъ анекдотовъ, а художники все еще боятся принести нѣчто свое въ область исторіи, и все только ограничиваются иллю-

стерпеваніемъ давно извѣстныхъ фактовъ. Но, не смотря на это, мы уже не можемъ удовольствоваться традиціонною лестью, не замѣчая, безъ всякой критики принятыя въ старинныхъ школахъ. Когда художники перестанутъ узнавать исторію по ключамъ, они найдутъ, что условная дѣйствительность сферы не достаточна для живописи. Они тогда призовутъ вниманіе общества историческими сюжетами гораздо вѣрнѣе, чѣмъ теперь анекдотами, фальшиво разработанными постами и типами. До настоящаго дня, историческія „композиціи“ заставляли только улыбаться образованныхъ людей, но это уже можетъ повториться и выйдетъ впослѣдствіи еще больше. Вѣчный процессъ исторической картины заключается исключительно жизнью— при этомъ правда и простота много выиграютъ“...

„Но это нравится!“ Да, можетъ быть, это и будетъ однажды только нарядъ-на спору. Легко сказать: нравится извѣстною порядка, вкусомъ! Какъ не знать этого, какъ не надѣяться, но гдѣ-же доказательства возможности? Въ тѣхъ немногихъ лучшихъ произведеніяхъ, которыя отдѣляются отъ остальныхъ своею жизнью, собственнымъ вниманіемъ, собственнымъ и самостоятельнымъ вкусомъ? Да, но много-ли ихъ? И сколько очарованныхъ ими гостей не спорили „нравятся“ и нѣтъ этой фразы!

Перейдемъ къ вопросу о различіи жанра. Вернетъ выяснить, что ихъ святая задача заставить спорящихъ выгорѣть и повторяющихъ спорить способствуетъ приглашеніе все еще правильнаго быть въ прямой свой, не закрыто ни на какое условіе жанра, кромѣ его предназначенія. Такъ, напримѣръ, Верещагинъ умѣетъ живописать, но тамъ чтобы ему живописать значило, что онъ представляетъ зрителямъ не „изученіе натуры, а законченную картину, выдающуюся настоящимъ итальянскимъ мастерствомъ — и хочетъ за этимъ значило „видѣть“.

„Рѣшеніе художника считаетъ или частно неудовлетворительнымъ тѣмъ, что сдѣлано въ различной манерѣ. Онъ хочетъ старыхъ достигнуть высшей простоты въ своихъ живописныхъ картинахъ. Современемъ путемъ глубокаго простого взгляда, зрѣлаго или за то маленькаго чувства. Я думаю, что всѣ это еще далеко у той цѣли, такъ и достигнутъ, которыхъ требуетъ время“.

Здѣсь о томъ. Вернетъ только выходитъ на обыкновенную привычку подражать старымъ [illegible] и прибавляетъ къ прежней [illegible]. Вернетъ у современныхъ найдетъ. „Успѣхъ найденной живописи, говоритъ онъ, есть слѣдствіе многихъ причинъ, въ особенности — слѣдствіе развитія естественныхъ наукъ. Можно безъ преувеличенія сказать, что найденія современныхъ мастеровъ, въ большинствѣ случаевъ, представляются намъ самою пробою ученія, когда мы сравнимъ съ произведеніями прежнихъ мастеровъ. Трудно предположить себѣ, чтобы нарядъ найденъ могъ достигнуть еще высшаго совершенства, и можно сказать, по нашему мнѣнію, что найденъ путь, который [illegible]“.

Въ заключеніи, Вернетъ говоритъ: „Наша школа (теперь уже нами-то нами [illegible]) должна будетъ постигнуть себѣ [illegible] сообразность нашего изображенія событій въ отношеніи съ вѣками, принять и [illegible], наблюдая отъ научныхъ данныхъ относительно типовъ, нравовъ и другихъ этнографическихъ подробностей. Самое, произведеніе на человѣка впадутъ (или умрутъ, будутъ-ли это не забѣ, или на земли) не будутъ уже [illegible] на четырехъ стѣнахъ, но при дѣйствительномъ, свѣтѣ особенныя черты, на которыя, которыя нами нами. Именно и исключительно при этомъ только [illegible], и собственно, этимъ [illegible] [illegible] и [illegible]“.

Послѣднія мысли Вернетъ по первой [illegible]. Вся наша (наша и [illegible]) [illegible] художественныя принципы, наши [illegible] и [illegible] французы, говорятъ приблизительно то-же самое, что и крайній лѣвый, по мнѣнію [illegible] Вернетъ, но его [illegible] [illegible] и на [illegible]. Этой, [illegible], Дюрэ, Вернетъ и другіе [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

новаго романа Золà (это не входитъ въ задачу нашего журнала). Но мы скажемъ только, что не знаемъ романа, болѣе любопытнаго и важнаго для каждаго человѣка, интересующагося искусствомъ. И еслибъ намъ необходимо было перечесть всѣ тѣ книги, съ которыми можно было бы сравнить эту, мы затруднились бы назвать и полдюжину". Съ этимъ нельзя не согласиться. Во всѣхъ литературахъ есть не мало романовъ, гдѣ художникъ и художественныя дѣла играютъ большую роль, но еще никогда, кажется, ни художникъ, ни художественныя дѣла не выступали съ такою правдою и глубиною, какъ въ новомъ романѣ Золà. Это происходитъ, во-первыхъ, конечно, оттого, что Золà есть очень крупный талантъ, и притомъ талантъ реалистическій, а, во-вторыхъ, оттого, что романъ его написанъ въ настоящее время.

Со второй половины нашего вѣка началось, почти повсюду въ Европѣ, новое движеніе въ искусствѣ, обнаружившее совершенно иные противъ прежняго взгляды на искусство у значительной доли художниковъ, критиковъ и публики. Образовалось распаденіе на два разныхъ лагеря, враждующихъ одни съ другими. Одна сторона упорно, часто съ величайшимъ ожесточеніемъ, отстаивала старые порядки, старое направленіе, старыя задачи, старые предразсудки и слѣпой фетишизмъ, другая съ горячностью нападала на устарѣлыхъ идоловъ и стремилась водворить новые взгляды, новыя самостоятельныя стремленія. Исчезла прежняя спокойная, безразличная художественная масса, гдѣ всѣ были другъ съ другомъ согласны, и гдѣ различіе мнѣній касалось только различія индивидуальныхъ талантовъ и способностей художника. Наступила пора, когда и въ художествѣ произошла своя „реформація", и пока одни остались на прежнемъ мѣстѣ, правовѣрными католиками, другіе выступили протестантами и ушли въ сторону искать новыхъ дорогъ, новыхъ горизонтовъ для себя. Все между тѣми и другими сдѣлалось предметомъ спора: и цѣли искусства, и задачи его, и способы художественнаго воспитанія, и прежніе до тѣхъ поръ для всѣхъ неприкосновенные авторитеты, и столько же неприкосновенныя предписанія школы, наконецъ, самая техника искусства. Протестанты все сдѣлали предметомъ вопроса, критики, осмѣлились до всего дотронуться, и не осталось такой художественной формы, такой художественной аксіомы, столѣтіями оледѣнѣлой въ „несомнѣнности", которую бы они не дерзнули переспросить о ея правѣ на существованіе. Но масса консерваторовъ во всякомъ дѣлѣ громадна, она всегда составляетъ самый главный контингентъ. Кому же изъ нихъ, этихъ консерваторовъ, лѣнивыхъ мыслью, темныхъ понятіемъ, могло приходиться по вкусу новое движеніе? Само собою разумѣется, они должны были съ ненавистью и презрѣніемъ смотрѣть на новыхъ людей, должны были злобно насмѣхаться надъ ними, или изъ всѣхъ силъ стараться, чтобы затоптать ихъ такъ, чтобы и слѣда не осталось. Между двумя этими враждебными сторонами, людьми стараго и новаго покроя, сновали взадъ и впередъ люди ни то, ни се, люди равнодушные или эгоистичные, которымъ не было дѣла ни до стараго, ни до новаго искусства, но которымъ было много дѣла до собственной выгоды и которые дожидались только, чья возьметъ, чтобы пристать къ той или другой сторонѣ, а разъ приставши, пожалуй, потомъ перебѣжать и на другую, въ случаѣ надобности, если выгодно будетъ.

Изобразить этотъ новый художественный міръ, эти противоположности натуръ, характеровъ, цѣлей и понятій, Золà и взялъ себѣ нынѣче задачей. Какая богатая тема! Никто раньше его не бралъ еще ея. Въ прежнихъ романахъ художника выставляли только съ одной идеальной, т.-е. совершенно ложной и выдуманной точки зрѣнія. Художникъ всегда являлся какимъ-то высшимъ, необычайнымъ существомъ, витающимъ гдѣ-то высоко надъ міромъ, сидящимъ на облакахъ со своимъ „идеаломъ", и потому непонятымъ толпою. Все его занятіе — мечтать о своемъ идеалѣ и быть влюбленнымъ. Никакія другія человѣческія дѣла до него не касаются. Онъ какъ будто даже вовсе не человѣкъ, какъ всѣ, а нѣчто совсѣмъ другое, неизмѣримо высшее и несравненное. Онъ совершаетъ всю жизнь свою нѣкія неземныя таинства, на которыя всѣмъ дозволено любоваться, но проникать въ которыя никому нельзя. Жена его или любовница, его знакомые и родственники, вся окружающая его масса людей смотрятъ на него съ удивленіемъ, апплодируютъ ему или освистываютъ, но, все-таки, его не понимаютъ, потому что онъ существо высшее, а они простые люди; у него высшія стремленія, поэтическія, а у нихъ—низменныя, ординарныя, прозаичныя. При такихъ понятіяхъ, художникъ у Гёте („Künstlers Erdewallen") не создаетъ, сто лѣтъ тому назадъ, въ концѣ XVIII вѣка, ничего иного кромѣ „Венеры-Уранія", съ презрѣніемъ занимается портретомъ съ живой, быть можетъ не очень то приглядной, дѣйствительности, а когда жена, собираясь на рынокъ, съ корзинкой на рукѣ, проситъ у него денегъ, онъ ея не слушаетъ и только, вперивъ глаза въ свою Уранію, восклицаетъ: „О моя богиня!". Онъ поэтъ, его задача—все высокое, неземное, ему нѣтъ дѣла до презрѣнной прозы жизни. Такъ точно и художникъ у Гоголя (въ повѣсти Портретъ"). Онъ пишетъ сначала все только „Психею", сверхъестественное, идеальное созданіе, а впослѣдствіи падаетъ, когда измѣняетъ культу высшаго, неземного искусства. Онъ тоже былъ сначала поэтъ, онъ тоже сначала писалъ картины въ томъ „очищенномъ" видѣ, когда художникъ, „наглядѣвшись на природу, уже отдѣляется отъ нея, и производитъ ей равныя созданія", но потомъ разбогатѣлъ случайно, продалъ себя за деньги, позабылъ чистую „Психею", сталъ изображать пошлую реальность, но подкрашенную и подслащенную, какъ это нравится толпѣ. Художникъ Гёте устоялъ противъ „прозы жизни", и потому великая слава была ему потомъ пріуготована: „мудрый принцъ" съ восхищеніемъ помѣстилъ его картину въ своей галлереѣ, и не могъ отъ нея отойти, юноши-художники со сверкающими глазами и горящими щеками млѣли передъ его холстомъ. Напротивъ, художникъ Гоголя не устоялъ противъ прозы жизни, поддался ей, разбогатѣлъ, опошлѣлъ; а потомъ, почувствовавъ однажды угрызеніе совѣсти, перерѣзалъ себѣ горло бритвой.

Другого исхода нѣтъ: либо „Урапія“ и „Психея“, съ высшими соображеніями, сверхъестественными чувствами и „отдаленіемъ отъ природы“—либо позорное паденіе въ тину пошлости и ничтожества. Таковы были времена, такъ всѣ думали, и художники, и не художники; и геніальные писатели,—такіе, какъ идеалистъ Гёте или какъ реалистъ Гоголь, и самые ординарные люди изъ толпы. О настоящемъ искусствѣ, единственно только и нужномъ, о томъ искусствѣ, которое воспроизводитъ живую дѣйствительность, живого человѣка, истинный міръ,—никто тогда и не думалъ. Художникъ повѣстей, романовъ и драмъ не принадлежалъ никакой націи, никакому времени, потому что и на самомъ дѣлѣ художникъ былъ тогда, въ большинствѣ случаевъ, именно таковъ: онъ былъ только какая-то отвлеченность, какое-то „общее мѣсто“, продуктъ всѣхъ условностей и неправдъ школы.

Въ послѣднія 30 лѣтъ дѣло перемѣнилось. Художники, если не всѣ, то, по крайней мѣрѣ, лучшіе и одаренные головой, стали твердо принадлежать тому или другому народу, своему времени, и въ этомъ сдѣлалась главная ихъ сила. Вотъ, глубоко понимая это, Золя и поставилъ себѣ задачей взять такого человѣка среди возникающаго новаго художественнаго міра. Его Клодъ Лантье—въ самомъ дѣлѣ французъ, съ ногъ и до головы, никто другой, его нельзя отнести ни къ какой другой націи: во-вторыхъ, онъ французъ, именно французъ 50—60 годовъ, и никакой другой эпохи: въ-третьихъ, этотъ Клодъ Лантье—дѣйствительно, одинъ изъ поразительныхъ представителей нынѣшняго, новаго художественнаго направленія. Не ищите въ немъ „художника вообще“, онъ за тысячу верстъ отъ прежнихъ сочиненныхъ [illegible]

[illegible]

[illegible]

[

романѣ Золà рѣчь вовсе не идетъ ни о добродѣтеляхъ, ни о порокахъ Клода Лантьѐ, а все время только о его художественной дѣятельности, о его „художественныхъ" страстяхъ. Нигдѣ не видать его связи съ предками, вообще, съ остальными членами Ругонъ-Макаровской семьи. Нигдѣ нѣтъ „разпузданности аппетитовъ"—главнаго признака этой семьи, нигдѣ той порченой крови, того извращенія сердца, той гнили и заразы, той злобы и безсердечности, того холода и алчности, которыми наполнены всѣ Ругонъ-Макары. Клодъ Лантьѐ какъ будто вовсе не принадлежитъ къ нимъ. Напротивъ, онъ живой протестъ и противъ нихъ всѣхъ, и противъ гнусной эпохи Наполеона III, которой они принадлежатъ душой и тѣломъ. Они всѣ—истинныя плоть и кровь этой постыдной страницы современной исторіи, онъ—неумолимѣйшій врагъ ихъ. А когда такъ, то какимъ же чудомъ художественный протестантъ новой Франціи есть результатъ всего, что только накопилось тамъ болѣзненнаго, зачумленнаго, ложнаго, ничтожнаго и зловреднаго? Какимъ образомъ свѣтлый начинатель новаго искусства есть продуктъ гнили? Конечно, Золà никогда не хотѣлъ сказать ничего подобнаго. Напротивъ, онъ хотѣлъ выразить, кàкъ человѣчество никогда не погибаетъ, какъ здоровыя свѣжія зерна кроются въ народной почвѣ, не взирая ни на какую порчу цѣлыхъ поколѣній, ни на какую чуму Наполеоновъ III, ни на какую заразу цѣлыхъ обществъ, и что однажды выглянутъ они на свѣтъ, и поднимутся и разцвѣтутъ. Золà просто увлеченъ былъ задачею изобразить художника-новатора среди глубоко павшаго французскаго общества и искусства второй имперіи, и забылъ пріобщить главное свое дѣйствующее лицо къ племени и семейству Ругонъ-Макаровъ.

Впрочемъ, если его художникъ Клодъ Лантьѐ не принадлежитъ къ этому племени, зато сколько въ романѣ есть другихъ личностей, художниковъ, которые, такъ-таки прямо и должны бы называться Ругонъ-Макарами! Живописецъ Фажероль, художественный критикъ Жори, архитекторъ Дюбюшъ, мужичокъ-самоучка Шень (le pâtre de génie), многіе другіе еще—это все чистые Ругонъ-Макары, это все настоящіе представители второй имперіи и ея позорнаго худосочія. Все дѣло состояло, значитъ, тутъ лишь въ перестановкѣ именъ. Клодъ Лантьѐ происходитъ изъ совершенно другого племени, изъ другой семьи. Онъ сложился и развился не изъ Ругонъ-Макаровщины, а, напротивъ, изъ всего, что только есть ей самаго противуположнаго. Онъ родился ей на погибель. И пускай въ настоящую минуту она торжествуетъ (въ романѣ), но рано или поздно ея голова навѣрное будетъ, все-таки, раздавлена до тла, и торжествовать будутъ элементы свѣта и правды.

Но, къ какому бы племени ни принадлежалъ новый художникъ, читателю непремѣнно нужно видѣть, въ романѣ, его изображающемъ, какое у него отношеніе существуетъ къ его семейству, что дало ему это семейство, или что отняло у него, въ чемъ помогло ему, или въ чемъ помѣшало подъему и разцвѣту всѣхъ настоящихъ элементовъ его натуры. Въ „L'Oeuvre" ничего этого нѣтъ: всѣ отношенія Клода Лантьѐ къ его семейству выражены всего въ одномъ мѣстѣ романа. всего въ восьми строкахъ: „Поселившись въ Парижѣ, Клодъ Лантьѐ жилъ дикаремъ, съ рѣшительнымъ презрѣніемъ ко всему тому, что не было живописью; онъ былъ въ ссорѣ со своимъ семействомъ, которое ему было отвратительно; онъ разошелся съ теткой, торговавшей мясомъ на большомъ рынкѣ; у него была только на сердцѣ тайная рана—паденіе его матери, которую какіе то люди эксплоатируютъ и толкаютъ въ грязь". Эта мать—та самая несчастная Жервеза Лантьѐ, которую мы хорошо знаемъ по роману „l'Assomoir". Какая потеря для насъ всѣхъ, что Золà ограничился этими только строками и не нарисовалъ всей исторіи отношеній такой матери и сына, особливо, когда этотъ сынъ вышелъ потомъ художникомъ-реформаторомъ, главою могучаго интеллектуальнаго движенія въ своей націи! Что такое эти пустыя слова: „у него была на сердцѣ тайная рана" что это за рана, которая въ продолженіе цѣлаго романа не выразилась ни въ одномъ словѣ, ни въ одной мысли, ни въ одномъ движеніи, ни въ одномъ поступкѣ этого самаго Клода Лантьѐ! Эта „рана", явнымъ образомъ, выставлена тутъ только такъ, для очистки совѣсти.

Другой крупный недочетъ романа тотъ, что Клодъ Лантьѐ, какъ мы сейчасъ видѣли, ничѣмъ не хотѣлъ интересоваться, кромѣ своей живописи. Это, въ отношеніи къ нынѣшнему времени, неправда. Это, въ отношеніи къ нынѣшнему художнику, клевета. Но это еще во сто разъ большая неправда и клевета въ отношеніи къ нынѣшнему художнику-реформатору и протестанту. Такіе люди уже неспособны, какъ бывало въ прежнія времена, тѣшиться только своимъ искусствомъ, оставаться глухими и нѣмыми ко всему, что дѣлается въ остальномъ мірѣ, и разумѣть только радости и интересы своей мастерской. Такія времена прошли, такой узости нѣтъ уже болѣе у современнаго художника. Графъ Левъ Толстой былъ истиннымъ выразителемъ современнаго художественнаго чувства и понятія, когда писалъ: „Мыслитель и художникъ никогда не будутъ спокойно сидѣть на олимпійскихъ высотахъ, какъ мы привыкли воображать. Мыслитель и художникъ должны страдать вмѣстѣ съ людьми для того, чтобы найти спасеніе или утѣшеніе". Въ одномъ мѣстѣ въ романѣ у Золà, когда между нѣсколькими молодыми художниками зашла рѣчь о засѣданіяхъ законодательнаго корпуса, о рѣчахъ Жюля Фавра и Руэра, главные между ними тотчасъ же закричали: „Кто это, Жюль Фавръ? Кто это, Руэръ? Да развѣ это есть на свѣтѣ! Какіе то идіоты, о которыхъ никто и говорить то не станетъ черезъ десять лѣтъ послѣ ихъ смерти"! Нѣтъ, это грубая неправда, это непростительная клевета. Такъ не думали, такъ не говорили французскіе художники — особливо „лучшіе"—ко времена второй имперіи. Какъ! Имъ было только дѣло до того, будутъ ли помнить, или забудутъ тогдашнихъ политическихъ бойцовъ? Имъ все равно было, кто изъ этихъ людей раболѣпные слуги Наполеона, и кто—защитники народа! Имъ было все равно, кто кому нанесетъ смертельные удары, кто торжествуетъ! Никогда. Такого позора не существовало

в Франціи Наполеона II. [illegible] [illegible] [illegible]

травѣ—это почти точь въ точь та самая картина, которую еще въ первую пору написалъ Манэ, подъ названіемъ: „Завтракъ на травѣ". Тутъ точно такъ же (какъ описывалъ эту картину самъ Золя въ 1867 году) „лѣсная чаща, нѣсколько древесныхъ пней, а въ фонѣ—рѣка, гдѣ купается женщина въ рубашкѣ; на первомъ планѣ, два молодыхъ человѣка сидятъ передъ молодой женщиной, только что вышедшей изъ воды и обсушивающейся на чистомъ воздухѣ". И оба раза, какъ въ романѣ, такъ и въ дѣйствительности, въ 1863 году, картина произвела въ Парижѣ громадный скандалъ. Потомъ еще Золя точь въ точь какъ по поводу Манэ, такъ и по поводу своего Клода Лантье, одинаково напираетъ на то, что онъ первый началъ писать, во Франціи, „на чистомъ воздухѣ" (en plein air), и что оттого главный царствующій, въ его картинахъ тонъ—свѣтлый, яркій, „la note blonde", какъ онъ постоянно называетъ. Наконецъ, постоянное изгнаніе и Манэ и Лантье съ оффиціальныхъ выставокъ и появленіе ихъ картинъ, со скандаломъ, но и съ почетомъ, въ „Salon des refusés" (въ залахъ, отведенныхъ, по приказанію Наполеона III, вслѣдствіе слишкомъ многочисленныхъ и настойчивыхъ заявленій отовсюду, для отказанныхъ картинъ)—все это совершенно одинаково, даже вполнѣ тожественно. Даже свою дружбу и постоянное товарищество съ Манэ, Золя изобразилъ въ видѣ дружбы и товарищества литератора Сандоза—тоже протестанта и новатора, какъ самъ Золя—съ живописцемъ Лантье.

Но въ этомъ-то Золя и сдѣлалъ великую ошибку. Ему не слѣдовало брать Манэ въ прототипы для своего художественнаго протестанта и революціонера. Мане для этой роли не годился. Онъ еще для нея былъ недостаточенъ. Тутъ надобенъ былъ не такой художникъ, который только отрицаетъ школьную рутину и неумолимо нападаетъ на нее, а самъ способенъ только писать вѣрно съ натуры, правдиво передавая формы, типы и краски, но нуженъ былъ такой, у котораго была бы творческая способность, который изъ правдивыхъ формъ, правдиво взятыхъ отъ натуры, способенъ былъ бы создавать цѣлыя картины, цѣлыя сцены, съ правдивымъ, глубокимъ, важнымъ и нужнымъ для всѣхъ содержаніемъ. Для такой роли надо было взять себѣ оригиналомъ человѣка сильнѣе и полнѣе натурой, надо было тутъ какого-нибудь Курбэ, какого-нибудь Ренье, — первый съ „Каменобойцами" (Casseurs de pierre), или „Похоронами въ Орнанѣ", второй со своимъ „Маршаломъ Примомъ", — оба со своей неподкупной правдой, трагедіей и комедіей, со своимъ глубоко шевелящимъ душу содержаніемъ, наконецъ, если не эти двое, то, все равно, тутъ надобенъ былъ который-нибудь изъ тѣхъ новыхъ французскихъ художниковъ, у которыхъ есть не только талантъ вообще, но и голова, и понятіе, и потребность создаванія художественныхъ произведеній,—не человѣкъ съ одними только совершенствами техники, съ одною только умѣлостью схватывать существующія формы. Весь этотъ недочетъ въ романѣ Золя происходитъ отъ того недочета въ художественномъ пониманіи Золя, котораго доказательства мы находимъ вездѣ тамъ, гдѣ онъ говоритъ про искусство. Всякій разъ мы у него читаемъ, что содержаніе въ художественномъ произведеніи—ничто, и вовсе для него не интересно. Важна для него только сама индивидуальность художника, его постиженіе и передача видѣннаго въ дѣйствительной натурѣ, сама же картина или статуя, ихъ сюжетъ, ихъ содержаніе—для него безразличны. Такой взглядъ ныньче, конечно, непростителенъ, и тѣмъ болѣе для Золя, который въ своихъ собственныхъ созданіяхъ, въ романахъ, думаетъ и поступаетъ совсѣмъ иначе. Пусть бы ему тамъ кто-нибудь у нихъ предложилъ писать небывальщину, предложилъ бы совершенно равнодушно смотрѣть на содержаніе, пусть бы ему посовѣтовали писать что ни попало, какое угодно ничтожество и фальшь, въ родѣ „Завтрака на травѣ", только бы выразилась тутъ его собственная натура и виртуозность—о, какъ бы онъ сталъ на дыбы и жестоко напалъ бы на совѣтчиковъ! Для Золя, какъ и для многихъ еще, большая разница между задачами литературы и задачами живописи или скульптуры. Онъ, въ дѣлѣ литературы, проломилъ и повыкидалъ вонъ множество старинныхъ предразсудковъ, множество гнилыхъ загородокъ, но въ художествѣ не расправился еще съ ними, можетъ быть, даже еще и не видитъ ихъ, и мирно, спокойно живетъ внутри ихъ. Отъ этого-то новый художникъ его, Клодъ Лантье, вѣрно говоритъ о великихъ правдивыхъ задачахъ новаго искусства, но никогда самъ не берется за нихъ. „А! все видѣть, все писать, — воскликнулъ Клодъ Лантье. Имѣть въ своемъ распоряженіи цѣлыя версты стѣнъ, расписывать желѣзнодорожныя станціи, рынки, маріи, все, что будетъ строиться, когда архитекторы не будутъ больше идіотами! И тогда нужны будутъ только мускулы и прочныя головы, за сюжетами дѣло не станетъ. Какъ вы думаете! Жизнь, какъ она проходитъ по улицамъ, жизнь бѣдныхъ и богатыхъ, на рынкахъ, на скачкахъ, на бульварахъ, въ глубинѣ кишащихъ народомъ переулковъ, и всѣ ремесла въ ходу; и всѣ страсти выставлены наружу, на чистомъ воздухѣ; и мужики, и животныя, и деревья! О, вы увидите, вы увидите, если я только не оскотинюсь. У меня руки чешутся! Да! Вся современная жизнь!". Какъ великолѣпно, подумаетъ читатель, какъ вѣрно, какъ, въ самомъ дѣлѣ, по нынѣшнему. Да, но только это не идеи Золя по части искусства, это идеи Курбэ, онъ ихъ высказывалъ много разъ, и давно, и на словахъ, и въ печати, и въ своихъ произведеніяхъ. Золя же признавалъ ихъ только въ дѣлѣ литературы и осуществлялъ ихъ въ своихъ романахъ; для художественныхъ же произведеній съ него достаточно было чего ни попало, какого ни на есть сюжета, только бы выразилась „художественная натура" живописца. Отъ этого-то его Лантье провозглашаетъ вонъ какія широкія, чудесныя, правдивыя задачи, а самъ только и пишетъ на полотнѣ, что какіе-то нелѣпые, нескладные „Plein-air" (читай: завтракъ на травѣ, Манэ), или какія-то аллегоріи Парижа и Франціи, на лодочкѣ, среди Сены (это-то и есть „l'Oeuvre" новаго живописца). Отъ этого-то онъ же Клодъ Лантье журитъ скульптора Магудо, зачѣмъ тотъ лѣпитъ статую „Вакханки" по стариннымъ академическимъ привычкамъ, и совѣтуетъ передѣлать изъ нея статую „Со-

бирательницы винограда", точно будто и въ самомъ дѣлѣ это будетъ уже совсѣмъ по нынѣшнему, по современному, совершенно забывъ, что никогда нынѣшнія крестьянки не ходятъ на работу голыя! Но ему какое дѣло: былъ бы только предлогъ для „правдиваго изображенія правдивой натуры!".

Вотъ, по моему, таковы главные недочеты художественной стороны новаго романа Золя. Но зато, сколько въ этомъ же самомъ романѣ правды, истины! Какъ вѣрно изображенъ художественный міръ нынѣшней Франціи! Какъ вѣрно представлены разнообразные характеры и личности современныхъ художниковъ, начиная отъ самыхъ мелкихъ и ничтожныхъ, почти еще ремесленниковъ, и кончая тѣми, что другихъ за собою толпами ведутъ, начиная отъ жадныхъ, корыстолюбивыхъ, узко-эгоистичныхъ, и кончая людьми съ высокою и свѣтлою душою, полными идей объ общемъ благѣ и просвѣтленьи, начиная отъ прозаиковъ-практиковъ, и кончая истинными художественными натурами! Персоналъ дѣйствующихъ лицъ въ романѣ Золя—громаденъ, и каждый изъ этихъ людей приноситъ свою особую значительную ноту въ общій аккордъ, прибавляетъ новую краску и линію въ общей картинѣ. И, что особенно дорого намъ, это—присутствовать при томъ, какъ Золя, мастерскою своею кистью рисуетъ передъ нами тѣ громадныя перемѣны, которыя въ немного лѣтъ произошли со всѣми почти главными дѣйствующими лицами.

Такова жестокая правда исторіи: никто не остается тѣмъ, чѣмъ начиналъ. Какая страшная разница, чѣмъ былъ человѣкъ юношей и чѣмъ сталъ потомъ, даже черезъ немного лѣтъ. Какими свѣтлыми, чистыми людьми, полными самыхъ чудныхъ обѣщаній, начинаютъ почти всѣ—и какъ скоро все въ нихъ обезображивается, коверкается, безпощадно уродуется, такъ что потомъ отъ прежняго человѣка не остается и камня на камнѣ. Золя нарисовалъ это съ чудной силой и правдивостью среди художественнаго міра. Какая вначалѣ романа стоитъ передъ зрителемъ густая толпа чистыхъ юношей, могучихъ волей и одушевленіемъ праваго дѣла, глядящихъ впередъ съ надеждой на торжество, съ вѣрой въ себя. „О, этотъ Парижъ!—восклицаетъ Клодъ Лантьѐ, глава и вожакъ всей этой молодежи, глядя на картину столицы, разстилавшуюся у нихъ ногъ. Онъ нашъ, Парижъ! Его стоитъ только взять". И всѣ четверо товарищей кипѣли страстью, широко раскрывали глаза, свѣтившіеся желаніемъ. Передъ ними ширился Парижъ, и они его страстно желали.—„Что-жъ! Мы его и возьмемъ!" — утвердительно сказалъ Сандозъ, со своимъ упорнымъ видомъ. — „Еще бы нѣтъ!"—просто сказали Магудо и Жори.—Но они его не взяли, этого Парижа. Напротивъ, онъ ихъ взялъ и проглотилъ. Неудачи безъ конца, вѣчная насмѣшка и презрѣніе публики, бѣдность, постоянное недовольство самимъ собою, наконецъ, вѣчное преслѣдованіе ничтожной, ограниченной женщины, съ которою онъ имѣлъ слабость и терпѣніе прожить много лѣтъ вмѣстѣ, предательство товарищей, перебѣжавшихъ въ академическій лагерь,—все это загрызло и сломило Клода Лантьѐ. Пропала прежняя сила, онъ все меньше и меньше сталъ способенъ мѣряться съ трудностями своего искусства и покорять природу. Руки его ослабѣли, онъ сталъ писать хуже и хуже прежняго, самъ чувствовалъ это и, въ безъисходномъ отчаяніи, кончилъ—самоубійствомъ. Между тѣмъ, всѣ прежніе его товарищи, которые когда-то имъ такъ гордились, которые шли прежде за нимъ, какъ за своимъ главой, какъ за апостоломъ новой вѣры и новой жизни, разошлись и разбѣжались по сторонамъ. Кто, ставши благоразумнымъ практикомъ, женился и окончательно отупѣлъ въ довольствѣ, какъ архитекторъ Дюбюшъ; кто сдѣлался моднымъ живописцемъ, любимцемъ толпы, потому что писалъ ловко и сказливо, фальшиво и льстиво, по плечу невѣжественной толпѣ, какъ живописецъ Фажероль; кто сталъ писать въ журналахъ уже не то, что правда и истина, не то, что двигаетъ другихъ суровой, неподкупной справедливостью, а то, что полезно пишущему, какъ критикъ Жори; кто пошелъ прямо въ мелкіе торгаши на рынкѣ, какъ Шенъ, когда-то обѣщавшій быть художникомъ-самородкомъ изъ народа; кто, наконецъ, горько сталъ даже сожалѣть о времени, потраченномъ, подъ предводительствомъ Клода Лантьѐ, на протестъ и оппозицію, изъ которой, все-таки, не вышло, „ни пользы себѣ, ни дѣла ни другихъ". Какая все это печальная, но правдивая картина бѣднаго рода человѣческаго! Такъ чудесно начинать, и такъ несчастно, такъ пошло, такъ гнусно кончать! Гдѣ же сильные люди, гдѣ же непоколебимые столпы правды и прогресса? Они есть, но только Золя на нынѣшній разъ не взялъ ихъ себѣ задачею въ своемъ послѣднемъ романѣ.

Какъ фонъ кругомъ всѣхъ этихъ разнообразныхъ, правдивыхъ и глубокихъ типовъ художниковъ, Золя нарисовалъ „художественный Парижъ" сильною мастерскою кистью. Описаніе громадной годичной художественной выставки, съ тысячами картинъ и статуй, съ праздной, разсѣянной и легкомысленной толпой, ищущей только конфектъ, а не созданій художества, нуждающейся только въ сказливости формъ и въ льстивости красокъ, но никогда не въ истинѣ; рядомъ съ этой безразличной толпой, небольшая горсточка людей, способныхъ понимать, чувствовать и искать правды жизни и искусства; окостенѣлые въ привычкахъ наслѣдственной рутины художники-академисты, и рядомъ съ ними художники самостоятельные талантомъ, независимые головой, великолѣпно написанная картина „присужденій", со всѣми ихъ интригами, завистями, злостями, мщеніями, капризами, наконецъ, торговцы картинами и статуями, холодные эгоистическіе торгаши, давящіе художника и выжимающіе изъ него сокъ, или строющіе ему дутую репутацію—все это нарисовано у Золя глубоко мастерскою кистью.

Но искусство еще не погибаетъ въ наше время, подъ ударами невѣжества, безсмыслія, апатіи и слабости характера собственныхъ своихъ представителей. Есть въ наше время, въ средѣ искусства, истинные люди дѣла, которые съ несокрушимою силою и убѣжденіемъ ведутъ дѣло искусства, истинное дѣло своей жизни, впередъ. Такіе люди есть уже не только во Франціи. Конечно, будущее *имъ* принадлежитъ".

(*„Новости", 2 и 8 іюня 1886, №№ 179 и 185. 1-го изд.*).

Русская деревянная архитектура въ Галиціи.

Нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, во Львовѣ начало выходить въ свѣтъ художественное изданіе подъ заглавіемъ: „Zabytki sztuki w Polsce“ (Памятники искусства въ Польшѣ). Въ объявленіи, выпущенномъ книгопродавческою фирмою Старжикъ (бывшею Миликовскаго), сказано, что это изданіе будетъ изготовляться слушателями архитектурнаго отдѣленія львовской политехнической школы, подъ руководствомъ профессора Юліана Захаревича. „Цѣль настоящаго изданія,—говорится далѣе въ объявленіи—есть собираніе памятниковъ искусства въ Польшѣ, до сихъ поръ вовсе неизвѣстныхъ, или по крайней мѣрѣ недостаточно описанныхъ, для составленія матеріаловъ будущей польской художественной исторіи. За исключеніемъ драгоцѣнныхъ изданій графа Пршездецкаго, профессора Лущкевича, члена краковской академіи наукъ, профессора Эссенвейна „Mittelalterliche Baudenkmale der Stadt Krakau“, профессора Одрживольскаго „Zamek na Wawelu“ и Покутинскаго „Kościoły krakowskie“, почти вовсе нѣтъ рисунковъ, представляющихъ памятники польскаго искусства. Настоящее изданіе ставитъ себѣ задачею продолжать собираніе матеріаловъ, срисованныхъ прямо съ натуры слушателями нашей политехнической школы по части архитектуры. Мы издадимъ такимъ образомъ приготовленные уже у насъ рисунки: церкви отцовъ-доминиканцевъ, церкви волошской (румынской), подробностей церкви св. Юрія во Львовѣ, церкви въ Рогатинѣ и т. д.—все памятниковъ, до сихъ поръ еще нигдѣ не опубликованныхъ“.

Изданіе выходитъ въ свѣтъ выпусками, состоящими каждый изъ нѣсколькихъ рисунковъ, прекрасно и съ большимъ вкусомъ выполненныхъ въ однихъ тушеванныхъ контурахъ, безъ красокъ, въ большой листъ.

Въ первомъ изъ числа трехъ полученныхъ нами до сихъ поръ выпусковъ заключаются планы, разрѣзы и фасады капеллы Гроба Господня, находящейся во Львовѣ, близъ римско-католическаго собора. Это зданіе, сооруженное въ 1609 г. семействомъ Бонмъ, въ память переѣзда его изъ Венгріи во Львовъ и перехода изъ лютеранской вѣры въ католическую, имѣетъ обычный характеръ польскихъ зданій современной ему эпохи, близко родственный нѣмецкой и фламандской архитектурѣ конца XVI и начала XVII-го вѣка. Поэтому, я не буду останавливаться на рисункахъ этой капеллы, такъ какъ они не отличаются никакими особенностями стиля отъ множества другихъ современныхъ ей зданій подобнаго же рода и характера. За то остановлюсь съ особеннымъ вниманіемъ на рисункахъ втораго и третьяго выпусковъ, въ которыхъ представлены планы, разрѣзы и фасады трехъ деревянныхъ церквей, находящихся въ разныхъ мѣстахъ Галиціи. Двѣ изъ нихъ, св. Юрія и св. Креста, находятся въ городѣ Дрогобычѣ, а третья—въ мѣстечкѣ Роздолѣ. Онѣ всѣ три—уніатскія и принадлежатъ: однѣ концу XVI-го, другія началу XVII-го вѣка. Стиль ихъ—русскій, а потому онѣ имѣютъ для насъ особенное значеніе. Относительно одной изъ нихъ, а именно Дрогобычской церкви св. Юрія, сохранилось до настоящаго времени очень любопытное мѣстное преданіе.

Жители города Дрогобыча—гласитъ это преданіе—получили въ 1543 году отъ польскаго короля Сигизмунда I привиллегію, на вѣчныя времена, на доходъ съ соли. На основаніи такой привиллегіи, они производили торговлю солью со всей Русью. Городъ Дрогобычъ всегда славился своею солью, и даже въ настоящее время тамъ существуетъ казенная соловарня. Нѣкоторые дрогобычскіе купцы, увидѣвъ въ окрестностяхъ Кіева, въ концѣ XVI или въ началѣ XVII столѣтія „прекрасный домъ Божій“ (piękny dom Boży), упросили кіевлянъ уступить имъ эту церковь за привезенную ими соль, разобрали ее, свезли въ Галицію и поставили въ Дрогобычѣ. Это и есть нынѣшняя церковь св. Юрія.

Авторъ небольшаго текста при рисункахъ „Памятниковъ“ замѣчаетъ, что въ Галиціи есть много церквей (т.-е. церквей уніатскихъ) и костеловъ (т.-е. церквей католическихъ) точно такого же стиля и вида. Это свѣдѣніе является для насъ очень важнымъ и интереснымъ. Оно доказываетъ намъ то, какъ твердо сохранились въ Галиціи православно-русскія формы церковной архитектуры, не взирая на многовѣковое давленіе католицизма и уніи. Городъ Дрогобычъ, находящійся въ Самборскомъ уѣздѣ, въ Галиціи, къ югу отъ Львова, есть очень древній русскій городъ: онъ упоминается въ Воскресенской лѣтописи, въ числѣ древнѣйшихъ городовъ русскихъ на Волыни [1]).

Не взирая на гнетъ Польши и католицизма, древне-русскіе вкусы, симпатіи и понятія сохранялись въ этихъ мѣстностяхъ повидимому очень сильно, коль-скоро дрогобычане находили нужнымъ имѣть у себя церкви не въ западно-европейскомъ стилѣ XVI и XVII-го вѣковъ, а въ древне-русскомъ, даже иногда перевозили къ себѣ на родину чисто-русскія, кіевскія постройки, а другія строили въ точно такомъ же стилѣ. Поэтому намъ было немного странно встрѣтить въ изданіи, спеціально посвященномъ искусству Польши, постройки, не имѣющія въ себѣ ровно ничего польскаго; тѣмъ не менѣе мы премного благодарны издателямъ именно за ихъ непослѣдовательность, потому что получаемъ здѣсь очень цѣнные документы для извѣстнаго періода исторіи искусства

[1]) Я нашелъ это указаніе въ „Географическомъ словарѣ западно-славянскихъ и юго-славянскихъ земель“ Якова Головацкаго, Вильно, 1884. Но замѣчательно то, что Головацкій указываетъ здѣсь, какъ древнее названіе Дрогобыча, или Драгобича—форму „Другабицъ“ и „Доробучь“, между тѣмъ, какъ въ Воскресенской лѣтописи (т. VII, стр. 240), въ главѣ: „*А се имена градомъ всѣмъ русскимъ, дальнимъ и ближайшимъ*“, и именно въ отдѣлѣ: „*А се грады волынскіе*“, упоминаются сначала „Другабецъ“, а нѣсколько далѣе—„Доробучь“. Значитъ, это были два разные города, а не одинъ и тотъ же.

Вышина трапезы, съ крестомъ .	10	метровъ.
„ „ внутри . .	7½	„

В. *Церковь въ Роздолѣ.*

Длина церкви, внутри . . .	17¼	метровъ.
Ширина алтаря, внутри . . .	5	„
„ трапезы „ . . .	5½	„
Вышина корабля, съ крестомъ .	18½	„
„ „ внутри. .	11¾	„
Вышина алтаря, съ крестомъ .	17¼	„
„ „ внутри . . .	10	„
Вышина трапезы, съ крестомъ .	15½	„
„ „ внутри . .	9½	„

Луковичная форма является намъ здѣсь въ высш
мѣрѣ важною и интересною, такъ какъ у насъ, в
югѣ Россіи, особливо въ Кіевѣ и въ его окрест
не сохранилось церквей съ куполами, увѣнчанны
луковицей, вслѣдствіе чего много было причинъ п
сихъ поръ подозрѣвать, что въ Кіевѣ и смежныхъ с
нимъ мѣстностяхъ купола были первоначально толь
чисто-византійской формы, т.-е. въ видѣ опрокин
таго котла или литавры, безъ всякаго заостре
вверху, а что эта форма была въ тѣхъ мѣстностя
господствующею отъ X-го и XI-го вѣка вплоть д
XVI-го или XVII-го вѣка, а тогда прямо замѣнил
формою западно-европейскою, ренесансомъ и рок
благодаря вліяніямъ польскимъ и католическимъ. Б

Церковь въ Роздолѣ.

И такъ, наибольшая вышина, снаружи, съ крестомъ,—около 26 саженъ (церковь св. Юрія въ Дорогобычѣ), внутри около 19 саженъ (церковь св. Креста, тамъ же); наибольшая ширина церкви, въ кораблѣ,—около 8 саженъ (церковь св. Креста, въ Дрогобычѣ).

Снаружи всѣ три церкви представляютъ необыкновенно стройный и изящный видъ. Расположеніе частей, взаимное отношеніе ихъ одна къ другой, группировка куполовъ сначала въ общей ихъ массѣ, а потомъ въ частныхъ соотношеніяхъ ихъ по-двое, потрое, по-четверо, по-пяти, превосходно и изящно въ высшей степени. Форма куполовъ у церкви св. Юрія въ Дрогобычѣ и у церкви въ Роздолѣ—луковичная, но въ послѣдней церкви она лишилась заостренной вершины, по всей вѣроятности вслѣдствіе перестроекъ.

пола галицкихъ деревянныхъ церквей убѣждаютъ н
теперь въ противномъ. Они доказываютъ, что на н
шемъ югѣ, какъ и въ остальной Россіи, особливо
Новгородѣ, Псковѣ, вообще на Сѣверѣ, въ течі
Среднихъ Вѣковъ существовали купола луковичн
формы.

Впрочемъ, подтвержденіемъ того же факта сл
жатъ купола нѣкоторыхъ каменныхъ православны
церквей нашего юго-западнаго края. Разсматрив
прекрасный атласъ г. Орды, выпущенный въ свѣ
подъ заглавіемъ „Album widoków gubernij Gro
zienskiej, Wołynskiej, Podolskiej i Kijowskiej
zrysowane z natury przez Napoleona Ordę. Wa
szawa, 1873—1882“, я нахожу древніе купола,
формѣ подобные куполамъ галицкимъ, въ подольск

губерніи. А именно, во 2-й серіи, подъ № 60, здѣсь помѣщенъ видъ помѣстья „Сутковицы“, подольской губерніи, принадлежавшаго нѣкогда семейству Ярмолинскихъ, по наслѣдству отъ старосты Александра Балабана, племянника гетмана Жолкевскаго. По возвращеніи изъ своего турецкаго плѣна, Балабанъ выстроилъ этотъ замокъ, способный выдержать осаду, въ 1623 году. Церковь, стоящая на холмѣ противъ замка (и, вѣроятно, современная этому послѣднему), также имѣетъ видъ крѣпостцы, а ея башни увѣнчаны русскими луковичными куполами. На листѣ 61-мъ той же серіи, мы видимъ церковь въ „Латѣчевѣ“, подольской же губерніи, имѣніи Яна Потоцкаго, старосты Каменецкаго. Здѣсь построенъ былъ этимъ послѣднимъ, въ 1579 году, замокъ, назначенный служить крѣпостцей противъ турокъ, и при немъ церковь и доминиканскій монастырь. Главы нѣкоторыхъ куполовъ имѣютъ здѣсь характеръ совершенно однородный съ главами галицкихъ церквей. Замѣтимъ, что также и въ другихъ мѣстахъ нашего западнаго края существовали въ XVI вѣкѣ русскія церкви съ луковичными куполами. Такъ, наприм., на „Видѣ Гродно“, гравюрѣ на четырехъ листахъ, исполненной въ Нюрнбергѣ въ 1568 году Матвѣемъ Цюндтомъ съ рисунка Ганса Адельгауера, представленъ въ одномъ мѣстѣ „деревянный храмъ русскихъ на предмѣстьѣ“ (Templum russorum ligneum suburbia), и здѣсь одна глава увѣнчана луковичнымъ куполомъ [1]).

Что касается до этой формы галицкихъ куполовъ въ видѣ луковицы, то она вполнѣ соотвѣтствуетъ той, которая существовала въ центральной Россіи въ концѣ XVI и въ продолженіи всего XVII вѣка. Это именно—луковица уже не той стройной и устремляющейся вверхъ формы, на подобіе славянскаго шлема, которая господствовала въ Россіи, особливо въ сѣверной, въ XIII, XIV и XV вѣкахъ, но форма нѣсколько придавленная въ плечахъ и осѣвшая книзу, такъ что изъ луковицы съ заостреннымъ верхомъ она превратилась какъ бы въ рѣпу съ небольшимъ заостреніемъ вверху. Однимъ изъ самыхъ характерныхъ ея примѣровъ является куполъ деревяннаго дворца царя Алексѣя Михайловича, въ Коломнѣ, какъ мы его знаемъ по рѣдчайшей гравюрѣ Гильфердинга, изображающей этотъ дворецъ и принадлежащей Императорской Публичной Библіотекѣ [2]). Существованіе же въ Россіи этой самой, придавленной луковичной формы еще въ XVI вѣкѣ доказывается многими изображеніями, какъ на старинныхъ иконахъ, такъ и на миніатюрахъ рукописей. Для образца укажу на „Житіе Николая Чудотворца“, рукопись принадлежащую Румянцовскому музею въ Москвѣ, и изданную факсимиле Обществомъ любителей древней письменности. (См. страницы: 8, 16, 19, 27, 41, 52, 111, 128 и т. д.).

Что касается до третьей галицкой церкви, а именно до церкви св. Креста въ Дрогобычѣ, то ея куполъ имѣетъ форму не луковицы, а усѣченной пирамиды, съ небольшою главкою вверху. Это—форма также вполнѣ русская; она существовала у насъ уже въ совершенно развитомъ видѣ въ XVI вѣкѣ. Укажу опять-таки на ту же рукопись Румянцевскаго музея: „Житіе Николая Чудотворца“, изданную факсимиле Обществомъ любителей древней письменности. Многочисленные примѣры этой формы приведены архитекторомъ Н. В. Султановымъ, въ его прекрасномъ сочиненіи: „Образцы древне-русскаго зодчества въ миніатюрныхъ изображеніяхъ“, и взяты имъ какъ изъ этой рукописи, такъ и изъ другихъ памятниковъ, частью еще существующихъ въ дѣйствительности (башни Московскаго Кремля и Соловецкаго монастыря), частью представленныхъ на древнихъ образахъ и планахъ (Псковская икона Срѣтенія, планъ Пскова и т. д.) [1]).

Къ числу особенностей галицкихъ церквей принадлежатъ еще осьмигранные внутри зданія купола, сводящіеся вверху, въ одну точку, прогнутыми книзу, какъ полы палатки, сводами, и открытыя галереи вокругъ церкви, въ двухъ этажахъ. Эти послѣднія придаютъ зданію большую легкость и живописность. Подобныя открытыя галереи мы также встрѣчаемъ и въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ нашего западнаго края. Для примѣра можно указать на интересную и красивую деревянную церковь въ Гидляхъ, въ нынѣшнемъ новорадомскомъ уѣздѣ, надъ рѣкою Вартою: она изображена въ „Альбомѣ“ Наполеона Орды (серія VII, таблица 220), и въ „Клосахъ“, (томъ II, 1866 г. стр. 412). По преданію и новѣйшей церковной подписи, эта церковь построена была въ 1059, въ чемъ, конечно, нѣтъ никакого вѣроятія. Но по крайней мѣрѣ достовѣрно то, что принасъ и канцлеръ польскій Янъ Ласскій посѣтилъ и осматривалъ ее въ 1521 году; возобновлена же она въ 1768. Церковь—бревенчатая, построена изъ лиственницы и вся покрыта дранью. Кругомъ восточной, сѣверной и западной ея сторонъ идетъ открытая галерея, какъ у галицкихъ церквей. Впрочемъ, эти открытыя галереи ничего не имѣютъ общаго съ норвежскими: стиль и складъ здѣсь и тамъ совершенно различные.

Всѣ три галицкія церкви выложены дранью (каждая доска имѣетъ длины около 1 аршина), а крыши и купола—гонтомъ.

(*„Вѣст. Изящн. Искус.“ 1886, вып. IV, стр. 322—333*).

---

[1]) Экземпляръ рѣдчайшей этой гравюры находится въ нашей Императорской Публичной Библіотекѣ. Русскія церкви, представленныя на этомъ видѣ, воспроизведены на рисункахъ при моей статьѣ: „Православныя церкви въ Западной Россіи въ XVI вѣкѣ“ (Сборникъ Археологическаго Института, книга III-я, 1880 г.).

[2]) Гравюра воспроизведена въ изданіи Д. А. Ровинскаго „Матеріалы для русской иконографіи“, выпускъ 1-й, листъ 40-й.

[1]) Памятники древней письменности и искусства, выпускъ VIII, 1881. Атласъ, таблицы VII, VIII, IX.

Армянскія рукописи и ихъ орнаментистика.

La bibliothèque d'Edchmiadzine et les manuscrits arméniens. Par *J. Mourier*. Tiflis. 1885.

Еще не видавъ сочиненія, заглавіе котораго здѣсь выписано, а только узнавъ, что къ нему приложены таблицы со снимками и рисунками изъ армянскихъ рукописей, нельзя было не радоваться его появленію на свѣтъ. Не только за границей, но и у насъ самихъ, такъ мало пишутъ о восточныхъ нашихъ художественныхъ сокровищахъ вообще, и объ армяно-византійскомъ искусствѣ въ особенности, такъ мало есть у насъ людей, имѣющихъ хоть какое-нибудь понятіе объ этихъ оригинальныхъ памятникахъ, видѣ и что нѣтъ никакихъ изслѣдованій, даже простыхъ описаній, списковъ, каталоговъ — какъ же не быть въ высшей степени любезнымъ, вниз, что это положеніе хотъ начинаетъ измѣняться, что явились, наконецъ, попытки описать, воспроизвести этотъ неизвѣстный міръ, указать другимъ на невѣдомыя сокровища. Особенно дорога должна была казаться первая проба сообщить свѣдѣнія тѣхъ свѣдѣній, во всеобщее извѣстіе, на французскомъ языкѣ, то-есть, дать возможность ученымъ и любителямъ всѣхъ странъ Европы обратить вниманіе на предметъ, до сихъ поръ вовсе неизвѣстный.

Первыя слова предисловія еще болѣе укрѣпили читателя въ его предположеніяхъ и показали ему надежду на богатое и самостоятельное содержаніе сочиненія. Г. Мурьѣ говоритъ: „Графъ Уваровъ, въ статьѣ на русскомъ языкѣ, посвященной эчміадзинской библіотекѣ, признавался, что не знаетъ армянскаго языка, но распространялся о рукописяхъ этого языка и выразилъ нѣсколько сужденій, показавшихся мнѣ достойными труда быть переведенными на французскій языкъ. Я попробовалъ извлечь изъ обширныхъ страницъ его статьи нѣсколько строкъ, которыхъ будетъ достаточно для того, чтобы въ немногихъ словахъ передать сужденія, сообщенныя путешественникомъ, а также собранныя и мною“.

Къ этому г. Мурьѣ прибавляетъ, что „по стилю, расположенію буквъ и орнаментамъ, въ армянскихъ рукописяхъ можно отличить, родину ихъ византійскую или иностранную, также искусство [illegible] что и оригинальное“. Такая [illegible] любопытство и давала [illegible] мнѣ г. Мурьѣ интересный [illegible] армянскихъ искусствъ. Въ [illegible] [illegible] Поэтому, [illegible] [illegible] было начинать [illegible] г. Мурьѣ [illegible] на графа Уварова, [illegible] [illegible] фразахъ, какъ: „Въ [illegible] графъ Уваровъ въ Эчміадзинѣ [illegible] только [illegible] [illegible] и [illegible]. [illegible] [illegible] была [illegible] [illegible] [illegible]

ractères italiques". Точно также не знаетъ онъ, что такое „бомбицинъ", и переводитъ вездѣ „papyrus". Такимъ образомъ, западно-европейскіе ученые и любители должны будутъ повѣрить совершенно неслыханному и невѣроятному факту, будто бы существуетъ на свѣтѣ цѣлая масса армянскихъ рукописей, съ XIII по XVIII вѣкъ, писанныхъ на папирусѣ! Г. Мурьѐ не знаетъ, что есть греческое слово „пентаптихъ" (костяной переплетъ, составленный изъ пяти досокъ) и, вообразивъ себѣ, не взирая на подробное объясненіе графа Уварова, что это одно и то же съ „Пентатейхомъ" (Пятикнижіемъ), преспокойно пишетъ это послѣднее слово вмѣсто перваго, и говоритъ, по этому, про небывалый „Пентатейхъ" 857 года, будто бы сохраняемый въ Парижской національной библіотекѣ. Г. Мурьѐ не знаетъ, что такое „фригійскія шапки" (bonnets phrygiens), и потому вездѣ называетъ ихъ „chapeaux phrygiens", и т. д. Я не стану много останавливаться на безчисленныхъ ошибкахъ, происходящихъ уже не отъ незнанія, а просто отъ небрежности. Ихъ слишкомъ много, и я приведу лишь нѣсколько примѣровъ: „Христосъ-юноша" (le Christ adolescent) переводится у г. Мурьѐ: „le Christ enfant" (№№ 1, 22); „бѣгство въ Египетъ" переводится „sortie d'Egypte" (№ 1); „набожная христіанка Варвара" переводится „la religieuse Barbe" (№ 5); „трость" для писанія переводится вмѣсто „calame" — „bâton" (№ 13); „архіепископъ Лука" переводится „patriarche Lucas" (№ 26), и т. д. Но самыя поразительныя невѣрности—двѣ слѣдующія: 1) „палица" (=набедренникъ, épigonate) переведена у г. Мурьѐ —„massue". Такимъ образомъ, часть священно-служительскаго одѣянія, носимая на правомъ боку, превратилась у него въ дубину, держимую въ правой рукѣ. 2) Находящійся въ одномъ орнаментѣ курганъ (=восточный кувшинъ) переведенъ у него „tumulus" (=курганъ). Положимъ, въ статьѣ графа Уварова дѣйствительно напечатано, вслѣдствіе опечатки (№ 25), „курганъ", но такъ какъ послѣ того во фразѣ нѣтъ уже никакого смысла, то г. Мурьѐ стоило только взглянуть на рисунокъ àтласа, приложеннаго у него же, и буквально скопированнаго съ àтласа графа Уварова, чтобы съ перваго же взгляда видѣть, что дѣло идетъ тутъ не о „курганѣ", а о „кунганѣ". Но г-ну Мурьѐ, повидимому, до смысла никакого дѣла нѣтъ.

Единственною заслугою г. Мурьѐ остается только фотографическій снимокъ съ костянаго переплета эчміадзинскаго Евангелія 989 г. Графъ Уваровъ подробно описываетъ этотъ любопытный и рѣдкій переплетъ и относитъ его къ IV или V вѣку по Р. Хр., цѣня его въ художественномъ и археологическомъ отношеніи наравнѣ со знаменитымъ костянымъ переплетомъ 357 г., Парижской національной библіотеки, но не приложилъ его вида въ своемъ àтласѣ: г. Мурьѐ распорядился, напротивъ, снять фотографію съ этого замѣчательнаго переплета и этимъ придалъ значительную цѣнность своей брошюрѣ.

Я такъ долго остановился на переводѣ г. Мурьѐ, потому что нельзя не сожалѣть, что первое извѣстіе, которое получатъ въ Европѣ о художественныхъ сокровищахъ Эчміадзина, будетъ до такой степени невѣрно и искажено. Говорю „первое", потому что свѣдѣнія, находящіяся въ I томѣ сочиненія академика Броссѐ: „Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécuté en 1847—1848" (St.-Pétersbourg, 1849), касаются лишь немногихъ эчміадзинскихъ ррконисей (страницы 26—42), очень кратки и говорятъ только о ихъ исторической и литературной сторонѣ. Академикъ Броссѐ даетъ обыкновенно только заглавіе рукописи, переводитъ приписки, находящіяся, изрѣдка, въ нѣкоторыхъ рукописяхъ, и такимъ образомъ мы иногда узнаемъ, гдѣ именно рукопись писана, въ какомъ году, при какомъ царѣ, католикосѣ, игумнѣ, наставникѣ, кѣмъ скопирована, даже иногда, хотя рѣдко—кѣмъ разрисована. Но этимъ и ограничиваются всѣ свѣдѣнія, сообщаемыя академикомъ Броссѐ. Они вовсе не касаются художественной стороны дѣла, такъ какъ въ этомъ послѣднемъ отношеніи Броссѐ былъ совершенно не свѣдущъ, и потому никогда не бралъ на себя рѣшать вопросы о стилѣ и техническомъ исполненіи рисунковъ въ рукописяхъ. Графъ Уваровъ былъ, напротивъ, истинный знатокъ древне-христіанскаго, византійскаго и восточно-христіанскаго искусства, и превосходно зналъ толкъ во всѣхъ этихъ стиляхъ, и миніатюрахъ, въ ихъ орнаментистикѣ, во всѣхъ подробностяхъ исполненія, и потому вполнѣ былъ на своемъ мѣстѣ, когда рѣшился разсмотрѣть орнаментацію армянскихъ рукописей и опредѣлить ихъ художественное значеніе. Его работа вышла превосходна и во всѣхъ отношеніяхъ заслуживала того, чтобы кто-нибудь передалъ ее на одномъ изъ обще-распространенныхъ европейскихъ языковъ, съ тѣмъ, чтобы результаты его изслѣдованій вошли въ составъ исторіи искусства. До сихъ поръ еще никто не бралъ на себя труда разсматривать армянскія миніатюры и орнаментистику, и эчміадзинское собраніе (одно изъ важнѣйшихъ нынѣ существующихъ) оставалось совершенно нетронутымъ. Могъ ли предвидѣть графъ Уваровъ, что его старательный и превосходный трудъ постигнетъ такая судьба во французскомъ переводѣ, что лучше ему было бы оставаться вовсе не переведеннымъ?

Однажды коснувшись армянскихъ рукописей и статьи графа Уварова, мнѣ жалко ограничиться однимъ только указаніемъ недочетовъ и промаховъ г. Мурьѐ. Такъ какъ статья графа Уварова очень мало у насъ извѣстна, такъ какъ она почти вовсе не была оцѣнена по достоинству, даже больше того — прошла почти совершенно не замѣченною въ свое время, то я считаю, что будетъ умѣстно, хотя бы даже черезъ цѣлыхъ семь лѣтъ послѣ появленія этого труда на свѣтъ, указать на его важное значеніе. Мнѣ кажется это тѣмъ болѣе умѣстнымъ, что армянское и грузинское искусство имѣло, въ извѣстную эпоху, сильное вліяніе на русское искусство, въ пору его формированія, и въ настоящее время не возможно, изучая первыя эпохи русскаго искусства, по части ли архитектуры, или художественной орнаментистики, а отчасти и живописи, оставлять въ сторонѣ искусство армян-

ское и грузинское. Помнить при этомъ только одно искусство византійское, въ немъ одномъ находить первоначальные источники нашего національнаго искусства, видѣть въ немъ одномъ всѣ прототипы нашихъ художественныхъ формъ — большое заблужденіе. Во многихъ случаяхъ, быть можетъ—всего болѣе въ русской архитектурѣ, первоначальныя вліянія были не одни только спеціально-византійскія, но также и армяно-византійскія, и грузино-византійскія.

Но я не буду говорить здѣсь про одни рисунки эчміадзинскихъ рукописей. Я считаю нужнымъ принять во вниманіе рисунки и другихъ еще армянскихъ рукописей,—и именно тѣхъ, которыя принадлежатъ монастырю отцовъ мехитаристовъ на островѣ св. Лазаря, близь Венеціи. Графъ Уваровъ имѣлъ возможность разсмотрѣть и изучить только рукописи эчміадзинскія, ему не случилось видѣть сан-лазарскихъ. А между тѣмъ, въ своемъ кавказскомъ путешествіи, академикъ Броссѐ говоритъ (т. II, стр. 23), что Эчміадзинская библіотека занимаетъ лишь второе мѣсто въ ряду коллекцій армянскихъ книгъ: первое мѣсто принадлежитъ, по его мнѣнію, библіотекѣ мехитаристовъ на островѣ св. Лазаря. Эти двѣ коллекціи, обширнѣйшія и полнѣйшія изъ всѣхъ существующихъ армянскихъ коллекцій, должны быть изучаемы вмѣстѣ. Онѣ изумительныхъ образомъ дополняютъ одна другую, уничтожаютъ, каждая въ свою очередь, пробѣлы, оказывающіеся то въ той, то въ другой, и лишь въ общей сложности даютъ полное представленіе объ армянскомъ искусствѣ, какъ оно выразилось въ рукописяхъ.

Лѣтомъ 1880 года, я провелъ довольно много времени въ Венеціи, откуда ѣздилъ всякій день въ монастырь острова св. Лазаря, и тамъ, благодаря доброму предстательству и помощи архимандрита отца Леона Алишана, извѣстнаго археолога, изслѣдователя и писателя, получилъ доступъ къ богатымъ рукописнымъ сокровищамъ монастыря. Отецъ Алишанъ радушно помогалъ мнѣ на островѣ св. Лазаря совѣтами и указаніями среди столько знакомыхъ ему монастырскихъ сокровищъ, какъ епископъ Нерсесъ и Н. С. Теръ-Осиповъ — графу Уварову въ Эчміадзинѣ. Въ короткое время, при такомъ облегченіи труда, я получилъ возможность подробно осмотрѣть и изучить армянскія рукописи въ Санъ-Лазаро, и съ многихъ снять копіи. Моя коллекція снимковъ послужитъ мнѣ большою помощью при разсмотрѣніи многихъ эчміадзинскихъ рукописей.

Самая древняя рукопись Эчміадзинской библіотеки —это Евангеліе 989 года, № 229. Изъ приписокъ мы узнаемъ, что Евангеліе писано нѣкіимъ Іоанномъ для нѣкоего Степаноса, который построилъ монастырь Норванкъ, въ области Сюнкахъ, въ 936 году по Р. Хр., а потомъ возобновилъ его, во время управленія Атабека, при патріархѣ Григоріи. Въ началѣ рукописи, говоритъ графъ Уваровъ,—находятся на нѣсколькихъ листахъ арки копытообразной формы, поддерживаемыя колонпами. На аркахъ нарисованы, парами, символическія птицы: павлины, горлицы, попугаи, куропатки, журавли. Подъ нѣкоторыми изъ этихъ арокъ написаны евангельскіе каноны, подъ другими разныя миніатюрныя изображенія: алтарная сѣнь на колоннахъ и съ занавѣсами; Христосъ-юноша на престолѣ съ учениками по сторонамъ; Богоматерь на престолѣ; жертвоприношеніе Авраамово. Въ концѣ же рукописи находятся еще четыре миніатюры: Благовѣствованіе Захаріи; Благовѣщеніе; Поклоненіе волхвовъ; Крещеніе. Описывая подробно всѣ эти миніатюры, графъ Уваровъ признаетъ, что всѣ онѣ „имѣютъ несомнѣнный византійскій отпечатокъ, даже болѣе древняго времени, чѣмъ X вѣкъ“. Такъ, напримѣръ, говоритъ графъ Уваровъ,—черныя украшенія на желтомъ далматикѣ св. Исаака, свѣтлыя одежды апостоловъ съ загадочными буквами по краямъ, какъ на древнихъ мозаикахъ римскихъ, вѣнцы голубые—все это иконографическія черты гораздо древнѣе X вѣка. „Волхвы“, по костюму съ золотыми обшивками, напоминаютъ волхвовъ въ церкви св. Аполинарія въ Равеннѣ; даже вся композиція вполнѣ напоминаетъ равеннскую мусію. „Но въ четырехъ послѣднихъ миніатюрахъ“, говоритъ графъ Уваровъ, — „конечно, также преобладаютъ византійскіе образцы, но болѣе современнаго рукописи типа. Античныхъ воспоминаній тутъ почти нѣтъ, между тѣмъ какъ нѣкоторыя особенности указываютъ исключительно на X вѣкъ. Въ числѣ такихъ особенностей укажу на крылья ангеловъ, состоящія изъ павлиньихъ перьевъ“.

Графъ Уваровъ первый описалъ эту замѣчательную рукопись (въ сочиненіи Броссѐ она была вовсе пропущена) и первый обратилъ вниманіе на ея важное значеніе. Изъ числа армянскихъ рукописей съ миніатюрами это древнѣйшая рукопись съ годомъ. Однако нельзя на ней одной остановиться. Въ библіотекѣ мехитаристовъ на островѣ св. Лазаря находится рукопись, имѣющая точно такое же важное значеніе, какъ эчміадзинская, это—Четвероевангеліе, № 22, въ большой листъ, на пергаментѣ, не имѣющее даты, но относимое армянскими палеографами несомнѣнно къ X-му вѣку, и по преданію носящее названіе „Трапезундскаго“. Два эти Евангелія—старѣйшія, сколько до сихъ поръ извѣстно, армянскія рукописи, и притомъ, съ рисунками. Ни одна изъ значительнѣйшихъ европейскихъ библіотекъ не обладаетъ армянскими рукописями такой отдаленной эпохи. Значительнѣйшая изъ нихъ, Парижская національная библіотека, вообще не имѣетъ армянскихъ рукописей старше XI—XII вв. Правда, академикъ Броссѐ разсказываетъ (т. I, стр. 26), „что до него доходили слухи, будто въ армянскомъ монастырѣ Аменапркичь, въ Испагани, есть древнее Евангеліе, писанное, въ 415 году по Р. Хр., на иждивеніи и по приказанію пресвитера Тороса и всей братіи, священникомъ Сергіемъ“, но Броссѐ мало довѣряетъ этому слуху, потому что, говоритъ онъ,—армянская азбука только-что была изобрѣтена св. Месрэбомъ въ 408 году, значитъ, переводъ Евангелія никоимъ образомъ не могъ быть уже сдѣланъ всего семь лѣтъ спустя. Гораздо болѣе вѣроятія было бы предполагать, говоритъ онъ, что испаганское Евангеліе писано въ 415 году армянской эры, то-есть, въ 966 году по Р. Хр. Покуда этотъ вопросъ еще не разсмотрѣнъ и не рѣшенъ, оба Евангелія, эчміадзинское и сан-лазарское,

„начинается, по видимому, перемѣна въ палеографическихъ признакахъ армянскихъ рукописей. Вмѣсто прежняго крупнаго устава, пишутъ теперь полууставомъ, величиною почти въ половину прежнихъ буквъ. Затѣмъ такое же измѣненіе замѣчается и въ художественной отдѣлкѣ рукописи. Попадаются миніатюры, заставки и заглавныя буквы золотомъ“ (стр. 358). Графъ Уваровъ, конечно, измѣнилъ бы свое мнѣніе, относительно употребленія золота, еслибы видѣть рукописи библіотеки св. Лазаря. Въ приведенномъ „Трапезундскомъ“ Евангеліи, X вѣка, и заставки, и многія заглавныя буквы, и различныя украшенія, особо стоящія на поляхъ рукописи (напримѣръ, великолѣпные орнаментальные кресты огромныхъ размѣровъ), разрисованы красками и золотомъ, и принадлежатъ къ удивительнымъ созданіямъ армянской миніатюрной живописи. Но несомнѣнно, что не въ X же вѣкѣ могли создаться, укрѣпиться и развиться этотъ способъ, эта система и эта мода украшенія. Мы видимъ тутъ уже полный разцвѣтъ искусства: навѣрное лѣтъ за 200, если не 300 раньше, надо искать первыхъ начатковъ этой самой системы и моды въ армянской миніатюрной живописи. Да оно не могло иначе и быть: по какой причинѣ золото стало бы употребляться у армянскихъ миніатюристовъ только съ конца XI вѣка, когда у сирійскихъ оно было въ величайшемъ ходу еще съ VI вѣка (заставки Евангелія Рабулы, 586 года, въ Лаврентіанской библіотекѣ, во Флоренціи), у византійскихъ съ VI вѣка (заставка въ отрывкѣ Новаго завѣта, въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ, Cotton Library Titus C. XV [1]), у арабовъ съ VIII вѣка (заставка въ листахъ куфическаго корана, № 379, Берлинской библіотеки) и т. д. Почему одни армяне должны были оставаться позади другихъ въ богатствѣ орнаментистики своихъ рукописей?

Точно также, основываясь на однѣхъ только эчміадзинскихъ рукописяхъ, графъ Уваровъ необходимо долженъ былъ сказать, что въ армянскихъ рукописяхъ только съ XIII вѣка впервые появляются „очертанія звѣрей“ и „постройки въ видѣ шатровыхъ башенъ“ (стр. 360; наша таблица № 16). Но санлазарскія рукописи измѣняютъ это утвержденіе. Въ нихъ и звѣри, и шатровыя постройки встрѣчаются уже въ рукописяхъ XI вѣка во множествѣ. Такъ, напримѣръ, въ Четвероевангеліи XI вѣка, № 196 (20), писанномъ монахомъ Хатчадуромъ и разрисованномъ нѣкіимъ Вартомъ, можно видѣть очень много птицъ и звѣрей, болѣе или менѣе фантастическихъ, но также и шатровыхъ зданій (на нашей таблицѣ №№ 12, 13, 14, 15). Изъ этого должно заключить съ полною достовѣрностью, что и тѣ, и другія употреблялись армянскими рисовальщиками уже гораздо раньше.

Но если, такимъ образомъ, эчміадзинскія рукописи не всегда доставляли графу Уварову полный матеріалъ для опредѣленія характера и особенностей армянскихъ рукописей, за то во множествѣ другихъ случаевъ эта великолѣпная библіотека давала графу Уварову возможность приходить къ наблюденіямъ самымъ точнымъ и къ выводамъ самымъ характернымъ, прежде всего никѣмъ не высказаннымъ. Такъ, напримѣръ, онъ говоритъ, что „со второй половины XI вѣка начинается, по видимому, перемѣна въ палеографическихъ признакахъ армянскихъ рукописей. Вмѣсто прежняго крупнаго устава, пишутъ теперь полууставомъ, величиною почти въ половину прежнихъ буквъ. Затѣмъ такое же измѣненіе замѣчается и въ художественной отдѣлкѣ рукописей. Въ иныхъ рукописяхъ, какъ напримѣръ, въ Евангеліи 1066 года, № 369, всѣ заглавныя буквы писаны золотомъ (стр. 358). Иногда архитектурныя и другія украшенія, въ видѣ портиковъ, колоннъ и проч., бываютъ рисованы грубо и небрежно, какъ напримѣръ, въ Евангеліи 1099 года Эчміадзинскаго монастыря, но рисунки лучшихъ рукописей этого столѣтія исполнены съ большою тонкостью, тщательностью и изобрѣтательностью. Примѣромъ тому можетъ служить приведенное уже выше Четвероевангеліе № 196 (20). Стиль продолжаетъ быть далеко не чисто-византійскимъ: армянскій элементъ высказывается въ немъ съ великою характерностью. Между прочими особенностями, можно указать на оригинальныя капители и базы колоннъ, а также и вообще на зданія такихъ формъ, которыя вовсе неизвѣстны въ Византіи. Въ миніатюрахъ, физіономіи дѣйствующихъ лицъ—чисто армянскія.

„Въ XII вѣкѣ начинаютъ писать рукописи мелкимъ почеркомъ, который замѣняетъ какъ тутъ, такъ и въ послѣдующихъ столѣтіяхъ, крупный уставъ; только изрѣдка пишутъ *съ* этихъ поръ еще полууставомъ прежнихъ временъ“ (стр. 359). Замѣчательно, что одною изъ особенностей армянскихъ рукописей являются теперь заглавныя буквы, а иногда цѣлыя многосложныя заставки, рисованныя киноварью. Вообще же говоря, рисунки и заставки XII вѣка отличаются многосложностью, богатствомъ и чисто-восточною, крайне оригинальною и изящною пестротой. Одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ занимаетъ между ними Четвероевангеліе 1193 года, находящееся въ библіотекѣ монастыря св. Лазаря, № 1635 (40), исполненное знаменитымъ рисовальщикомъ Константиномъ для церкви Спасителя въ Скеврскомъ монастырѣ, около Ламброна, въ Киликіи, при патріархѣ Григоріѣ и Киликійскомъ епископѣ Нерсесѣ. Одна изъ его заставокъ (изданная въ краскахъ, въ книгѣ архимандрита Леона Алишана: „Киликія“) представляетъ громадную арку въ видѣ подковы, разукрашенную блестящими мозаиками; арка эта покоится на изящныхъ разноцвѣтныхъ колоннахъ, съ узорными оригинальными капителями изъ звѣриныхъ головъ; вверху образъ въ цвѣтной рамкѣ, вѣроятно, также мозаичной; подъ карнизомъ—шандалы со свѣчами, птицы и разныя животныя, также и цвѣты.

„Въ XIII-мъ вѣкѣ“, продолжаетъ графъ Уваровъ,—„число рукописей съ годами сильно увеличивается, и художественная ихъ отдѣлка все болѣе и болѣе развивается. Въ этомъ же вѣкѣ появляются рукописи, писанныя на бомбицинѣ. Это нововведеніе

[1]) Часть рисунка воспроизведена въ сочиненіи: „The art of illuminating as practised in Europe from the earliest times“, by *Tymms* and *Wyatt*. London, Pl. II.

принадлежитъ, вѣроятно, къ самому почти началу XIII вѣка. Однако изъ десяти рукописей, которыми я пользовался, только три писаны на бомбицинѣ. Что же касается художественной отдѣлки, то она одинаково красива какъ въ пергаментныхъ, такъ въ бомбициновыхъ рукописяхъ" (стр. 359).

Въ числѣ особенностей новаго развивавшагося стиля графъ Уваровъ указываетъ на то, что заглавныя буквы сдѣланы, въ нѣкоторыхъ эчміадзинскихъ рукописяхъ, изъ переплетенныхъ птицъ, звѣрей, змѣй и рыбъ, а также разныхъ фантастическихъ чудовищъ и сиренъ (стр. 361, 363). То же мы находимъ и въ нѣсколькихъ рукописяхъ сан-лазарскихъ. Но въ этомъ столѣтіи мы встрѣчаемся еще съ нѣкоторыми другими *особенностями*. Уже начиная съ XI вѣка, въ иныхъ армянскихъ рукописяхъ мы находимъ упоминаніе о Крестовыхъ походахъ (напримѣръ, въ Евангеліи 1099 года Эчміадзинской библіотеки, № 257); но въ XIII вѣкѣ слѣды европейскихъ элементовъ на Востокѣ высказываются еще явственнѣе. Такъ въ Библіи 1270 г., № 155, графъ Уваровъ открылъ очень любопытную фигуру Іисуса Навина, въ вооруженіи западнаго рыцаря XIII вѣка съ копьемъ въ рукахъ" (стр. 361; наша таблица № 23). Точно также, въ другой рукописи, написанной почти полустолѣтія позже, именно въ Библіи 1318 года, № 182, онъ нашелъ воиновъ въ западно-европейскомъ вооруженіи. „Ихъ кольчуги, прямые мечи, и вообще всѣ остальныя части одѣянія вполнѣ напоминаютъ западныхъ рыцарей" (стр. 367, на нашей таблицѣ № 22). Въ этой же самой рукописи графъ Уваровъ отмѣчаетъ, что въ миніатюрѣ „Троица", Богъ-Отецъ и Богъ-Сынъ представлены до того торжественно, что только крестчатый вѣнецъ отличаетъ Христа. Надъ ними паритъ или слетаетъ голубь. „Такое антропоморфическое изображеніе Троицы", говоритъ графъ Уваровъ, — „составляетъ замѣчательное отступленіе отъ правилъ византійской иконографіи, которымъ обыкновенно слѣдуютъ армянскіе художники. Весьма правдоподобно, что это отступленіе явилось тутъ подъ вліяніемъ латинской иконографіи, такъ какъ въ византійской подобныя изображенія Троицы изъ XIV вѣка мнѣ неизвѣстны" (стр. 366). Латинское вліяніе простиралось иногда такъ далеко, что въ иныхъ рукописяхъ изображено даже облаченіе западной церкви и нѣкоторыя подробности готической архитектуры. Такъ, напримѣръ, въ Новомъ Завѣтѣ 1287 года, № 231, въ миніатюрѣ „Посвященіе діакона" графъ Уваровъ нашелъ изображеніе „епископа въ латинской митрѣ, посвящающаго діакона" (стр. 362), а въ миніатюрѣ „Благовѣщеніе" изображеніе шатровой башни, напоминающей обыкновенныя армянскія церкви, „но только съ украшеніями, сходными на готическій стиль" (стр. 362; на нашей таблицѣ № 18).

Эти указанія графа Уварова заслуживаютъ полнаго вниманія археолога и историка искусства. Но нельзя согласиться съ нимъ, когда онъ приписываетъ европейскому вліянію тѣ фигуры фантастическихъ чудовищныхъ животныхъ, которыя очень часто являются какъ вообще въ заставкахъ армянскихъ рукописей, такъ и въ особенности въ капителяхъ и [illegible] колоннъ и въ другихъ архитектурныхъ частяхъ. „Капители съ головами фантастическихъ звѣрей" упоминаетъ графъ Уваровъ, подробно описывая Новый Завѣтъ 1287 года, № 234. — „Можетъ быть лучшимъ воспоминаніемъ романскихъ, которыя тоже украшались звѣриными головами" (стр. 361). Это самое мы встрѣтили и при описаніи Библіи 1318 года, № 182: „Въ одномъ украшеніи куполовидныхъ [illegible] гѣла сиренъ съ одною головою на нашей таблицѣ № 30), воспоминаніе тѣхъ фантастическихъ [illegible] и грифоновъ съ двумя тѣлами и одною головою, которыя часто встрѣчаются на капителяхъ романскихъ зданій" (стр. 366). Но здѣсь графъ Уваровъ совершенно опустилъ изъ виду то, что и сама армянская архитектура на добрую половину состоитъ изъ элементовъ азіатскихъ. „То, что мы называемъ романскимъ стилемъ", справедливо говоритъ Виолле-Лекъ, — „есть не что иное, какъ азіатскій стиль на римской основѣ" (Viollet-le-Duc, L'Art russe. Paris. 1877. p. 32). Притомъ трудно себѣ представить, чтобы армянской архитектурѣ понадобилось заимствовать звѣриныя капители и вообще изображенія изъ Европы, отъ романской архитектуры, въ то время, когда уже цѣлыхъ пять сто или шесть раньше исчезла и сама-то романская архитектура изъ Европы, и вовсе перестала существовать, между тѣмъ какъ у армянскаго искусства всегда были готовые, постоянные прототипы и образцы тѣхъ же элементовъ предъ глазами, на Востокѣ, съ которымъ оно было постоянно въ общеніи, и отъ котораго постоянно такъ много заимствовало. Впрочемъ, я здѣсь только вскользь указываю на этотъ вопросъ. Подробно онъ будетъ разсмотрѣнъ въ сочиненіи моемъ „Славянскій и Восточный орнаментъ".

Къ числу особенностей рисунковъ XIII вѣка графъ Уваровъ относитъ еще то, что арабески въ заставкахъ, какъ, напримѣръ, въ Библіи 1295 года, № 157, „заканчиваются или фантастическими звѣриными или человѣческими головами, въ фригійскихъ шапкахъ, съ какимъ-то восточнымъ типомъ. Но это рѣзкое отступленіе отъ византійскихъ образцовъ не сохранилось въ другихъ, почти современныхъ рукописяхъ" (стр. 363; на нашей таблицѣ № 19). Это вѣрно въ отношеніи эчміадзинскихъ рукописей, но въ сан-лазарскихъ можно встрѣтить не мало примѣровъ того же самаго. Я особенно укажу на Четвероевангеліе 1269 года, № 600 (67), писанное въ Киликіи, въ городѣ Сисѣ, вѣкомъ Константиномъ Рипсиміанцомъ: здѣсь, между прочимъ, передъ Евангеліемъ отъ Марка помѣщена чрезвычайно любопытная заставка (на нашей таблицѣ № 17), гдѣ, какъ въ эчміадзинской Библіи 1295 года, можно видѣть любопытное смѣшеніе восточной орнаментистики и фантастическихъ звѣрей съ человѣческими головами, въ фригійскихъ шапкахъ.

„Въ десяти рукописяхъ XIV вѣка, изученныхъ мною", говоритъ графъ Уваровъ, — „художественная отдѣлка, красота и правильность рисунковъ такъ изумительны, что можно навѣрное сказать, что духовныя лица, занимавшіяся миніатюрами, получили художественное воспитаніе, и умѣнье въ рисовкѣ пріобрѣли,

упражняясь въ копированіи съ натуры и подъ руководствомъ отличныхъ мастеровъ". Къ этой характеристикѣ графъ Уваровъ прибавляетъ еще, что изображаемыя въ миніатюрахъ зданія—церкви, башни „получаютъ все болѣе и болѣе фантастичный видъ" (стр. 365—366; на нашей таблицѣ №№ 24, 26, 29).

Изъ этой эпохи высокаго процвѣтанія армянской миніатюры можно было бы указать довольно образцовъ, даже внѣ рукописей сан-лазарскихъ, почти во всѣхъ главныхъ европейскихъ библіотекахъ, парижской, берлинской, ватиканской и другихъ. Къ числу богатѣйшихъ и совершеннѣйшихъ рукописей этого рода принадлежитъ Четвероевангеліе XIV вѣка, на пергаментѣ, въ малую 4-ю д. л., поднесенное Эчміадзинскимъ католикосомъ императору Александру II 19-го февраля 1880 года, въ день 25-лѣтія его царствованія. Роскошь рисунковъ, изумительное разнообразіе и изобрѣтательность въ подробностяхъ, блескъ красокъ и тонкость выполненія дѣлаютъ рисунки этой рукописи истинными миніатюрными алмазами.

Про Библію 1318 года, № 182, графъ Уваровъ замѣчаетъ: „Она писана на тонкомъ пергаментѣ, мельчайшимъ, но красивымъ почеркомъ, тѣмъ же архимандритомъ Киракосомъ, который написалъ Библію 1317 года. Въ два года переписать цѣлую Библію два раза, такимъ красивымъ, четкимъ, хотя и мелкимъ почеркомъ, доказываетъ удивительный навыкъ армянскихъ писцовъ. Понятно, по быстротѣ этой работы, что миніатюры и украшенія должны быть рисованы другимъ лицомъ, чѣмъ писецъ. Неизвѣстный художникъ показалъ не только искусство и умѣнье, но даже и удивительное мастерство украшать цѣлыя страницы самыми причудливыми, а между тѣмъ изящными арабесками и сплетеніями, въ которыхъ онъ соединялъ человѣческія фигуры съ фантастическими животными, съ цвѣтами и узорами". Въ числѣ украшеній на поляхъ графъ Уваровъ указываетъ здѣсь на одно особенно характерное (на нашей таблицѣ № 21). „Художникъ пустилъ здѣсь", говоритъ онъ,—„во всю длину листа, вдоль текста, цѣлое длинное и узкое украшеніе, состоящее изъ фантастическаго сплетенія самыхъ разнообразныхъ предметовъ. Женскія головы въ красныхъ уборахъ, украшающія этотъ орнаментъ, вѣроятно, изображаютъ тѣ головные уборы, которые носились въ Арменіи въ XIV вѣкѣ" (стр. 366). Дѣйствительно, и этотъ уборъ, и физіономія особы женскаго пола, вполнѣ армянская, въ высшей степени интересны и замѣчательны. Впрочемъ, мы встрѣчаемъ подобныя женскія головы въ національныхъ уборахъ и съ характерными, очень индивидуальными чертами лица, еще ранѣе XIV вѣка. Такъ, въ Четвероевангеліи 1254 года, принадлежащемъ библіотекѣ св. Лазаря, № 1374(4) и писанномъ въ Римѣ, въ армянскомъ монастырѣ Пресв. Дѣвы, позади алтаря собора св. Петра, пресвитеромъ Іоанномъ, мы видимъ (на нашей таблицѣ № 20) евангельскіе каноны съ изображеніемъ женщины, по поясъ, съ армянскою физіономіей и въ армянскомъ головномъ уборѣ, держащей обѣими руками свитки.

Въ этомъ же XIV вѣкѣ, а также и въ послѣдующихъ, сильно распространены въ армянскихъ рукописяхъ изображенія сиренъ, иногда съ открытою головою, иногда въ головныхъ уборахъ, подобныхъ тѣмъ, что мы только что видѣли въ Библіи 1318 года, иногда наконецъ въ шапкахъ, похожихъ на фригійскія. Для образца приведемъ, изъ числа рисунковъ эчміадзинскихъ рукописей, кромѣ примѣра, уже приведеннаго подъ № 21, нѣкоторые взятые изъ Библіи 1317 года, № 181 (на нашей таблицѣ № 28), изъ Библіи 1318 года № 182 (на нашей таблицѣ №№ 25 и 30).

Въ XV и XVI вѣкахъ армянскія рукописи продолжаютъ выполняться съ большимъ изяществомъ и часто роскошью. Такихъ рукописей мало въ Эчміадзинской библіотекѣ, но ихъ довольно много въ разныхъ европейскихъ библіотекахъ (въ Санъ-Лазаро, Берлинѣ, Парижѣ и т. д.). Замѣчательно, что наравнѣ съ элементомъ фантастическимъ и отчасти византійскимъ все болѣе и болѣе выступаетъ наружу элементъ національный армянскій, все болѣе и болѣе является въ миніатюрахъ изображеній человѣческихъ фигуръ въ костюмахъ чисто армянскихъ, съ физіономіями вполнѣ армянскими, сценъ изъ народнаго армянскаго быта, которыя могутъ прямо служить любопытными иллюстраціями исторіи армянской культуры и быта. Изъ числа очень многихъ такихъ изображеній, попадавшихся мнѣ въ армянскихъ рукописяхъ, я приведу здѣсь для примѣра (на нашей таблицѣ №№ 31 и 32) изображенія двухъ личностей изъ армянскаго простонародья, повидимому, пастуховъ или вообще поселянъ, изъ нихъ одинъ играетъ на дудкѣ. Обѣ фигуры взяты мною изъ Четвероевангелія XVI вѣка Берлинской королевской библіотеки, № 281, 4°, на лощеной бумагѣ, изъ собранія Минутоли.

„Съ XVII вѣкомъ", продолжаетъ графъ Уваровъ,—„число армянскихъ рукописей съ миніатюрами увеличивается. Не смотря на успѣхи книгопечатанія, армянскіе писцы продолжаютъ изготовлять роскошныя рукописи, въ которыхъ художественная красота не уступаетъ красотѣ письма. Хотя всѣ украшенія и миніатюры сдѣланы весьма изящно, но единство стиля совершенно утрачивается, вслѣдствіе мѣстнаго вліянія страны или города, въ которыхъ написаны рукописи. Писцы щеголяютъ также пергаментомъ, который предпочитаютъ бомбицинѣ или бумагѣ, но за то и пергаментъ отличается тонкостью и бѣлизною. Миніатюры въ рукописяхъ XVII вѣка рѣдко занимаютъ всю величину страницы. Большею частію страница раздѣлена на правильные четырехъугольники, гдѣ помѣщены отдѣльные сюжеты. Правильность въ рисункахъ человѣческихъ фигуръ замѣчательна, но композиція самыхъ сюжетовъ по преимуществу заимствована съ извѣстныхъ образцовъ. Для сценъ Ветхаго Завѣта армянскіе художники пользовались западными гравюрами и даже гравюрами нѣмецкихъ изданій Библіи. Заглавныя буквы состоятъ большею частію изъ животныхъ, и весьма рѣдко изъ однихъ цвѣтовъ или узоровъ. Что же касается до изображенія евангелистовъ, то они по прежнему писаны по византійскимъ типамъ, но уже въ манерѣ италіанскихъ художниковъ, что и въ русской иконописи называется „по-фряжскому". Техническое исполненіе этихъ миніатюръ

и умѣетъ выгодно пользоваться ими и тѣми же правилами. Золото заключается листами. Отдѣлка одежды весьма правильна и красива. Но драпировка и складки расположены не совсѣмъ натурально и слишкомъ изысканно» (стр. 371).

Соглашаясь вполнѣ съ этими характеристиками, справедливость которыхъ показываетъ множество армянскихъ рукописей и всѣ отличія, я прибавлю только, что многое не всегда и не постоянно замѣчается въ армянскихъ рисункахъ той эпохи болѣе и преобладающее вліяніе западной миніатюры и орнаментальныхъ формъ. Я, напротивъ, встрѣчалъ въ разныхъ библіотекахъ очень много рукописей съ рисунками, гдѣ вовсе не чувствуется никакого западно-европейскаго и латинскаго вліянія, и гдѣ всѣ формы могутъ быть только исключительно азіатскими, то византійско-армянскими, то чисто-армянскими. Послѣднее особенно относится къ орнаментистикѣ въ заставкахъ, въ заглавныхъ буквахъ и въ украшеніяхъ на поляхъ рукописей. Здѣсь армянскіе художники являются людьми, одареннымъ неистощимою фантазіей, безпредѣльною изобрѣтательностію и тонкимъ вкусомъ, какъ въ формѣ, такъ и въ краскахъ. Персидское вліяніе имѣетъ до извѣстной степени чувствуется, но еще болѣе бросается въ глаза національная особенность склада физіономіи и костюма. Человѣческія фигуры часто рисованы грубо и неуклюже, но за то орнаментистика—истинный вѣнецъ совершенства, чисто въ восточномъ, своеобразномъ родѣ. Она наполнена животными, птицами, рыбами, фантастическими чудовищами, сиренами, крылатыми существами, деревьями, цвѣтами, гирляндами—все это очень похоже на восточные эмали, ковры, ткани и матеріи, ассиріи, стѣнныхъ инкрустаціяхъ и изразцахъ. Это цѣлый міръ богатѣйшей и разнообразнѣйшей восточной орнаментистики. Между роскошными образцами я могу указать на многочисленныя украшенія, наполняющія цѣлыя или почти цѣлыя страницы извѣстныхъ армянскихъ рукописей XVI вѣка большаго формата: одна изъ нихъ есть Четвероевангеліе 1535 года, на пергаментѣ, принадлежащее А. В. Звегинцову и писанное вѣкомъ Саваномъ въ городѣ Багешѣ, близъ озера Ванъ, во время патріаршества католикоса Іоанна (Филиппа: другая—Шараканъ стихирарь 1645 года, на пергаментѣ, принадлежащій Императорской Публичной Библіотекѣ и писанный въ Кафѣ. Обѣ рукописи—превосходны по орнаментамъ.

Кончаю свои замѣтки пожеланіемъ, чтобы статья графа У. вызвала этотъ первый опытъ критическаго разсмотрѣнія миніатюръ армянскихъ рукописей, столь мало извѣстныхъ, существующихъ у насъ столь малое число лѣтъ, была переведена (по возможности, не за наборъ г. Муравьевъ) на французскій или нѣмецкій языкъ и получила бы иностранныхъ ученыхъ надежныхъ указаній и руководствъ, а имѣя познакомила бы ихъ съ великими, неизслѣдованными сокровищами Эчміадзинской библіотеки. Дѣлать это никто еще, ни въ остальной Европѣ, ни у насъ, и предпринимать то, что такъ превосходно выполнилъ графъ Уваровъ.

(*Журн. Мин. Нар. Просв.* [...] 1858 [...] стр. 133—174.)

Разборъ сочиненія г-жи С. А. Давыдовой: «Русское кружево. Изслѣдованіе историческое, техническое и статистическое» (рукопись) [1].

Сочиненіе г-жи Давыдовой заслуживаетъ самаго серьезнаго вниманія, какъ по своей задачѣ, такъ и по многотрудному труду, употребленному для добытія матеріала, и, наконецъ, по изложенію и объясненію этого матеріала.

Изслѣдованіе русскаго кружева представлялось въ настоящее время дѣломъ крайне необходимымъ, дѣломъ не терпящимъ отлагательства, такъ какъ иноземныя моды съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе вытѣсняютъ изъ употребленія національный и своимъ только въ большихъ и малыхъ городахъ нашего отечества, но даже въ самыхъ глухихъ и глухихъ селахъ и деревняхъ. Такимъ образомъ, почти повсюдно народная женская одежда, прежде богато украшенная русскимъ кружевомъ, исчезаетъ, а вмѣстѣ съ нею исчезаетъ и потребность въ этомъ кружевѣ. Въ то же время, быстро выводится изъ употребленія сработанное полотенца и платки, украшенные въ прежнія времена такую значительную роль: крестьянскія семьи перестаютъ украшать свои простыя взволоки, рубахи и прочіе предметы жизненной обстановки—кружевомъ, оно замѣняется полосами ситца или другими украшеніями. Съ другой стороны, и кружево, которое вошло въ послѣдніе годы въ большую моду не только у насъ въ дворянскомъ классѣ, но и въ Европѣ, и извѣстно подъ именемъ „русскаго кружева", въ большинствѣ случаевъ отдаляется отъ прежнихъ коренныхъ національныхъ образцовъ, и стало подражать иностраннымъ узорамъ и современнымъ модернымъ вкусамъ дамъ; что же касается до техники, то она, къ несчастію, слишкомъ часто становится все болѣе и болѣе спѣшною и небрежною, замѣняетъ прежнюю ровную, прочную льняную нитку—шелковой, жидкой бумажной ниткой. Все вмѣстѣ приводитъ къ тому, что новѣйшее „русское кружево" и съ художественной, и съ технической стороны представляетъ глубокое паденіе въ сравненіи съ прежнимъ, настоящимъ русскимъ національнымъ кружевомъ. Слѣдовательно, задача возстановить память и значеніе одного изъ значительнѣйшихъ нашихъ ху-

[1] Разборъ этотъ написанъ по предложенію Имп. Академіи Наукъ для Коммиссіи по присужденію наградъ митроп. Макарія. *Ред.*

дожественно-промышленныхъ производствъ—была задача прекрасная и вмѣстѣ настоятельная:

I.

Къ выполненію этой задачи г-жа Давыдова приступила не любительницей, а знатокомъ. Она не желала относиться къ своему предмету поверхностно, по-аматерски, и, прежде чѣмъ пуститься въ поѣздки по Россіи, приготовилась къ своему дѣлу въ Петербургѣ, съ помощью всѣхъ тѣхъ пособій, какія представляла ей: Императорская Публичная Библіотека—по части всего *печатнаго* о кружевномъ дѣлѣ на русскомъ и иностранныхъ языкахъ, и оба наши художественно-промышленные музеи (Общества поощренія художествъ и Штиглицовскій)—по части *вещевой*. Что касается печатныхъ источниковъ, то о богатствѣ ихъ можно судить по списку, приложенному въ концу сочиненія, а при разсмотрѣніи текста я убѣдился, что дѣйствительно всѣ указанные источники послужили для историческаго изложенія г-жи Давыдовой. Она внимательно просмотрѣла наши лѣтописи, затѣмъ изданія, гдѣ находятся документальныя описанія нашихъ древнихъ одеждъ („Россійская Вивліоѳика“, извѣстныя сочиненія Строева, Савваитова и другихъ), отказныя, рядныя и иныя памяти, описи имущества монастырей, церквей и частныхъ лицъ дворянскаго, купеческаго, мѣщанскаго и крестьянскаго сословія,—разсѣянныя по разнымъ печатнымъ нашимъ изданіямъ; затѣмъ очень значительное количество большихъ и малыхъ статей о мѣстномъ производствѣ кружева, напечатанныхъ въ разное время въ губернскихъ вѣдомостяхъ (тверскихъ, тульскихъ, орловскихъ, московскихъ, вятскихъ, вологодскихъ, казанскихъ); наконецъ все, что по этой же части появлялось въ разныхъ повременныхъ нашихъ изданіяхъ, а также въ видѣ самостоятельныхъ книгъ. Правда, тѣ статьи въ газетахъ, которыя встрѣтила г-жа Давыдова, были крайне неудовлетворительны, такъ какъ въ большинствѣ случаевъ онѣ говорили только о современномъ положеніи кружевного дѣла въ Россіи, а рисунковъ почти и вовсе не было при статьяхъ,—тѣмъ не менѣе можно было, все-таки, получить здѣсь нѣкоторыя свѣдѣнія о главнѣйшихъ (хотя далеко не всѣхъ) кружевныхъ нашихъ центрахъ.

По части иностранной литературы, г-жа Давыдова всего пристальнѣе и подробнѣе изучила лучшія и полнѣйшія сочиненія по этой части на языкахъ: французскомъ, нѣмецкомъ, англійскомъ и итальянскомъ, въ особенности извѣстныя сочиненія: 1) *Séguin*, La Dentelle; 2) *Palliser*, A history of lace; 3) *Ilg*, Geschichte und Terminologie der alten Spitzen; 4) *Digby Wyatt*, The industrial art of the XIX century; 5) Большія и чрезвычайно важныя статьи о кружевѣ: неизвѣстнаго, въ „Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle“, Ларусса, и *Лебретона* въ превосходномъ изданіи: „Les arts du bois, des tissus et du papier“. Сверхъ того, г-жа Давыдова просмотрѣла и изучила, въ Императорской Публичной Библіотекѣ, всю превосходную и богатую ея коллекцію новѣйшихъ нѣмецкихъ, французскихъ и итальянскихъ изданій, гдѣ вновь перепечатаны старинные и необыкновенно рѣдкіе сборники кружевныхъ узоровъ, XVI-го и XVII-го вѣка.

Въ то же время наши художественно-промышленные музеи представили г-жѣ Давыдовой нѣкоторое количество русскаго кружева, на образцахъ котораго (хотя и далеко еще не удовлетворительныхъ и малочисленныхъ), она могла, на первый случай, до извѣстной степени познакомиться съ разными узорами и техническими способами производства русскаго кружева.

Но послѣ такой предварительной работы, г-жа Давыдова приступила къ главной сторонѣ своей задачи. Она отправилась въ поѣздки по Россіи, для того, чтобъ во всѣхъ нашихъ кружевныхъ центрахъ изучить кружево на самыхъ мѣстахъ производства, собственными глазами видѣть технику, и собрать наибольшее по возможности количество подлинныхъ образцовъ.

Для полученія, во время своихъ путешествій, точнѣйшихъ воспроизведеній такихъ образцовъ кружева, которыхъ нельзя было купить или получить въ даръ, г-жа Давыдова пользовалась совѣтами и наставленіями извѣстнаго нашего фотографа Левицкаго, и научилась, по его указанію, у его помощника, новѣйшему способу дѣлать снимки съ кружевъ посредствомъ свѣтописи.

Состоящая при Техническомъ Обществѣ комиссія по изслѣдованію кустарной промышленности въ Россіи, узнавъ случайно о предпріятіи г-жи Давыдовой, отнеслась къ нему съ необыкновенной симпатіей, и предложила ей ознакомиться съ положеніемъ кружевнаго промысла на мѣстахъ его производства, для цѣлей комиссіи, и, согласно выработанной комиссіею программѣ, составить отчеты. Предложенная вмѣстѣ съ тѣмъ г-жѣ Давыдовой отъ комиссіи небольшая сумма денегъ, на прибавку къ ея собственнымъ средствамъ, дала г-жѣ Давыдовой возможность осуществить задуманныя ею поѣздки почти во всей необходимой полнотѣ.

Результатомъ этихъ поѣздокъ были подробные и чрезвычайно обстоятельные отчеты, напечатанные г-жею Давыдовою въ „*Трудахъ Комиссіи по изслѣдованію кустарной промышленности Россіи*“, въ 1880—1883 годахъ (выпуски №№ V, VII и X), и вмѣстѣ съ тѣмъ огромный атласъ фотографическихъ снимковъ, состоящій изъ 167 листовъ, съ 356 рисунками старыхъ и новыхъ русскихъ кружевъ.

Въ 1880 году г-жа Давыдова изслѣдовала кружевной промыслъ въ губерніяхъ: московской, рязанской, тверской и орловской; въ 1881 году—въ губерніяхъ: олонецкой, новгородской; сверхъ того, по спеціальному порученію кустарной комиссіи, она тогда же снова побывала въ городѣ Торжкѣ, тверской губерніи, гдѣ ей назначено было изслѣдовать золотошвейный промыселъ и „*работу въ тачку*“ (изъ разноцвѣтныхъ кожъ), а равно и тканье шелковыхъ поясовъ и туфель; наконецъ, въ 1883 году, г-жа Давыдова изслѣдовала кружевной промыселъ въ губерніяхъ: вологодской, вятской, казанской, нижегород-

ской. Надо замѣтить, что губерніи новгородская и нижегородская были изслѣдованы, при этомъ, лишь отчасти, такъ какъ о нихъ имѣлись уже отчеты другихъ сотрудниковъ Кустарной Комиссіи, въ многихъ отношеніяхъ уже удовлетворительные.

На прибавку ко всему этому, г-жа Давыдова совершила, въ 1882 году, путешествіе въ Силезію и Сѣверную Италію, такъ какъ ей казалось необходимымъ обозрѣть собственными глазами кружевныя школы, устроенныя въ послѣднее время въ Венеціи, въ окрестностяхъ Генуи и въ Силезіи, а равно познакомиться съ народнымъ производствомъ кружева въ этихъ мѣстностяхъ, тѣмъ болѣе, что нѣкоторые сорта русскаго кружева съ издревле состояли въ тѣсной связи съ кружевомъ итальянскимъ и нѣмецкимъ, что, впрочемъ, нисколько не мѣшало самостоятельному и вполнѣ національному развитію главной и значительнѣйшей массы нашего народнаго кружева.

Впослѣдствіи, г-жа Давыдова имѣла счастіе убѣдиться, что ея труды и усилія не остались напрасными. Результаты ея изслѣдованія перешли на практическую почву, и, можно надѣяться, принесутъ полезные плоды для одной изъ интереснѣйшихъ вѣтвей нашего народнаго кустарнаго промысла. Вслѣдствіе представленій г-жи Давыдовой о печальномъ состояніи кружевного дѣла въ Россіи и о необходимости поднять его, утвердивъ на болѣе раціональныхъ и національныхъ основахъ, была организована, въ Петербургѣ, *Школа кружевницъ*. Здѣсь, на суммы, отпускаемыя изъ Государственнаго Казначейства, содержатся, каждая въ теченіе одного года, кружевныя мастерицы, выписываемыя на казенный счетъ изъ главнѣйшихъ кружевныхъ нашихъ центровъ; въ теченіе года онѣ изучаютъ, практически, многоразличные узоры и техническіе способы производства старыхъ, наилучшихъ русскихъ образцовъ, примѣры которыхъ составляютъ небольшой музей, образованный г-жею Давыдовою при школѣ изъ образчиковъ, привезенныхъ ею изъ путешествій по Россіи; вмѣстѣ съ тѣмъ, каждая мастерица указываетъ прочимъ своимъ товаркамъ по школѣ, мѣстные узоры и техническіе пріемы своей областной мѣстности. Послѣ такого ученія и обмѣна знаній, каждая мастерица возвращается на свою родину, чтобы тамъ служить наставницей и руководительницей мѣстныхъ кружевницъ, часто утратившихъ національный вкусъ и направленіе, и слишкомъ предавшихся новымъ модными вкусамъ и безвкусіямъ по части кружевного дѣла. Во главѣ С.-Петербургской кружевной школы соблаговолила стать сама Государыня Императрица. Вмѣстѣ съ тѣмъ, послѣ опубликованія отчетовъ г-жи Давыдовой въ „*Трудахъ*“ Кустарной Комиссіи, министерство финансовъ, въ виду научной и практической пользы изслѣдованія г-жи Давыдовой, ассигновало особую сумму на изданіе труда ея, основаннаго на вышесказанныхъ „*Отчетахъ*“, а также на изданіе фотографическимъ способомъ всего огромнаго атласа, составленнаго г-жею Давыдовою, и предложеннаго нынѣ вниманію Императорской Академіи Наукъ.

Обращаясь къ тексту этого многословнаго и обширнаго труда, мы видимъ, что онъ заключаетъ въ себѣ *три* части. Первая содержитъ „*Историческій очеркъ*“, вторая *техническую*, третья *статистическую* сторону. *Историческій очеркъ* заключаетъ въ себѣ, на основаніи лучшихъ иностранныхъ сочиненій, впрочемъ не слѣпо повторяемыхъ г-жею Давыдовою, а оцѣняемыхъ ею самостоятельно и критически,—заключаетъ очеркъ хода кружевного дѣла въ Италіи, Испаніи, Португаліи, Нидерландахъ, Франціи, Англіи, Шотландіи и Ирландіи, Даніи, Швеціи и Норвегіи, въ Германіи, нѣкоторыхъ славянскихъ мѣстностяхъ, Греціи, Турціи и на островѣ Мальтѣ. При всей (по необходимости) сжатости этихъ очерковъ, они удовлетворительны, полны въ главныхъ своихъ чертахъ, представляютъ такой обзоръ исторіи иностраннаго кружева, какого до сихъ поръ у насъ въ печати еще не было.

Русское отдѣленіе Историческаго очерка представляетъ полноту и точность, вполнѣ удовлетворительныя. Немногія исключенія, здѣсь встрѣчающіяся, будутъ указаны мною ниже въ слѣдующихъ параграфахъ, посвященныхъ мною подробному разсмотрѣнію труда г-жи Давыдовой. Старѣйшія историческія извѣстія о русскомъ кружевѣ (впрочемъ золотомъ и серебряномъ, а не бѣломъ нитяномъ) г-жа Давыдова находитъ въ Ипатьевской Лѣтописи подъ годами 1252-мъ и 1288-мъ, и, начиная отъ этихъ первоначальныхъ извѣстій, прослѣжаетъ ходъ кружевного дѣла въ нашемъ отечествѣ до послѣдняго, самовѣйшаго времени. Съ величайшею точностію и подробностію она разсматриваетъ и сообщаетъ свѣдѣнія о кружевѣ, такъ-сказать „*аристократическомъ*“, служившемъ для церкви, дворца, боярскихъ палатъ, впослѣдствіи богатѣйшаго купечества, и съ другой стороны, о кружевѣ „*народномъ*“, бывшемъ всегда достояніемъ самаго народа, и потому почти вполнѣ уберегшемся отъ тѣхъ ненаціональныхъ, посторонніхъ вліяній на узоры и самое производство, которымъ такъ часто подвергалось кружево первой категоріи. Эта часть „Историческаго очерка“ г-жи Давыдовой принадлежитъ къ числу интереснѣйшихъ и поучительнѣйшихъ страницъ всего сочиненія.

Описаніе кружевного производства въ помѣщичьихъ деревняхъ, трудомъ крѣпостныхъ женщинъ и дѣвушекъ, въ теченіе прошлаго и новаго вѣка, занимаетъ также видное мѣсто въ „Историческомъ очеркѣ“.

Во 2-й, *Технической* части, представлено изслѣдованіе кружевнаго дѣла въ губерніяхъ: новгородской (городъ Бѣлозерскъ), вологодской, вятской, казанской, нижегородской (городъ Балахна), ярославской (города Романовъ-Борисоглѣбскъ, Ростовъ), рязанской, тверской, орловской, тульской (городъ Бѣлевъ), и псковской. Сюда же принадлежатъ очерки кружевного производства въ нѣсколькихъ *женскихъ мастерскихъ* этихъ губерній.

Изслѣдованіе по каждой мѣстности распредѣляется по слѣдующимъ главнымъ рубрикамъ: а) *Общая характеристика промысла*; б) *Краткій исторической очеркъ промысла въ данной мѣстности*; в) *Общія экономическія условія кружевного труда*; г) *Представители личнаго труда*:

д) *Внѣшняя обстановка и производство промысла*; е) *Сбытъ издѣлій*; ж) *Санитарныя и культурныя условія*.

Каждый изъ этихъ отдѣловъ трактованъ въ сочиненіи съ чрезвычайною подробностью и обстоятельностью.

„Знакомство со всѣми центрами кружевной промышленности въ Россіи привело меня, говоритъ г-жа Давыдова, къ убѣжденію, что каждый изъ нихъ живетъ совершенно отдѣльною жизнью, неимѣющей ничего общаго съ другими центрами, хотя бы они находились не далеко другъ отъ друга, и даже въ одной и той же губерніи. Такая обособленность, замѣченная мною всюду, въ сѣверныхъ губерніяхъ, какъ и въ средней полосѣ Россіи, много мѣшала успѣшному ходу моей работы, такъ что получить вообще какія-либо точныя указанія даже на мѣстахъ производства, почти никогда не удавалось“.

Въ другомъ мѣстѣ г-жа Давыдова говоритъ: „Хотя изготовленіе кружевъ происходитъ почти повсемѣстно при одинаковыхъ условіяхъ, составляя всегда исключительно домашнее производство, тѣмъ не менѣе каждая мѣстность выдѣляется извѣстными оттѣнками, находящимися въ зависимости настолько же отъ экономическаго положенія населенія, насколько и отъ культурнаго его состоянія, мѣстныхъ обычаевъ и обрядовъ. Не ознакомившись съ этой стороной быта (преимущественно) мѣщанъ и крестьянъ, трудно будетъ себѣ составить ясную и полную картину кружевного дѣла въ Россіи,—понять все значеніе его для населенія, и оцѣнить по достоинству эту *важную* отрасль женскаго народнаго труда. Не смотря на всю разъединенность и независимость одного центра производства кружевъ отъ другихъ, приглядываясь близко къ нимъ, нельзя не замѣтить, что *двѣ* губерніи: Новгородская и Рязанская, должны были имѣть выдающееся значеніе въ началѣ организаціи у насъ кружевныхъ работъ... Около первой, Новгородской, группируются губерніи: Вологодская, Вятская, Казанская, Нижегородская и Ярославская, около второй, Рязанской, группируются губерніи: Тверская, Орловская, Тульская и Московская“.

Сообразно съ такимъ распредѣленіемъ, г-жа Давыдова и разсматриваетъ, съ величайшею обстоятельностью, каждый изъ этихъ отдѣльныхъ центровъ, въ зависимости отъ ихъ главнаго, кореннаго центра.

При этомъ, на основаніи подробныхъ своихъ изслѣдованій и наблюденій, г-жа Давыдова представляетъ громадную массу фактовъ, касающихся кружевъ, производства ихъ, всѣхъ мельчайшихъ деталей матеріаловъ, орудій, къ тому служащихъ, разнообразныхъ способовъ и пріемовъ, а также касательно *личностей*, производящихъ русское кружево въ разнообразныхъ краяхъ нашего отечества. Изложеніе г-жи Давыдовой интересно и живописно, часто она представляетъ въ своемъ сочиненіи цѣлыя картинки домашней жизни и всей жизненной обстановки русскихъ кружевницъ, ихъ трудной жизни (16—18 часовъ работы въ день), ихъ горя и радостей, ихъ творческой, созидательной дѣятельности, приносящей имъ столько утѣшенія среди печальнаго и однообразнаго существованія, и непостижимо скудно оплачиваемой работы. Санитарныя и культурныя условія жизни нашихъ кружевницъ изложены у г-жи Давыдовой съ великой симпатіей и сердечностью. Наконецъ знакомство автора съ множествомъ кружевныхъ торговокъ, въ разныхъ краяхъ Россіи, дало ей возможность сообщить множество интереснѣйшихъ и важнѣйшихъ цифровыхъ данныхъ, провѣренныхъ авторомъ одни другими, и на основаніи иныхъ еще источниковъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ сообщить и множество фактовъ, касающихся торговли кружевами и разнообразнаго сбыта ихъ.

Огромное количество статистическихъ таблицъ разнаго рода наполняютъ всѣ отдѣлы сочиненія; въ концѣ его, въ 3-й части, они всѣ сгруппированы въ одну общую картину, представляющую рядъ крайне важныхъ и интересныхъ фактовъ.

II.

Я указывалъ выше на ту массу историческихъ книгъ и документовъ, которые просмотрѣны были г-жей Давыдовой для того, чтобъ извлечь оттуда помѣщенныя ею въ „Введеніи“ свѣдѣнія объ употребленіи золотаго, серебрянаго и иного кружева въ древней до-Петровской Россіи. Я отзывался объ этой сторонѣ труда г-жи Давыдовой съ особенною похвалою. Но вмѣстѣ съ тѣмъ я долженъ сдѣлать и нѣсколько замѣчаній по поводу этого самаго матеріала. А именно, я нахожу, что *во-первыхъ*, количество приведенныхъ примѣровъ могло бы быть еще довольно значительно увеличено, для пользы сочиненія; что, *во-вторыхъ*, весь вообще историческій матеріалъ, принадлежащій до-Петровскому времени, долженъ бы быть нѣсколько иначе систематизированъ; *въ-третьихъ*, что слѣдовало бы нѣсколько съ большею подробностью остановиться на вопросѣ о восточныхъ и западныхъ вліяніяхъ на наше древнее кружево. Въ этихъ трехъ отношеніяхъ я и сгруппирую свои замѣчанія.

Въ историческомъ обзорѣ русскаго кружева, у г-жи Давыдовой является выдѣленнымъ особо лишь одинъ только элементъ: русское кружево за періодъ великокняжескій, всѣ же остальные періоды представлены смѣшанными, не отдѣленными одинъ отъ другого. Между тѣмъ, при томъ богатствѣ матеріала, которымъ мы располагаемъ въ настоящее время, было бы, я полагаю, гораздо цѣлесообразнѣе расположить весь вообще матеріалъ точно въ такомъ же систематическомъ порядкѣ, какой мы встрѣчаемъ относительно великокняжеской эпохи. Такимъ образомъ, я бы предложилъ г-жѣ Давыдовой представить ея историческій перечень со слѣдующими подраздѣленіями:

А) Русское кружево періода княжескаго и великокняжескаго,

Б) Русское кружево періода царскаго.

Этотъ второй отдѣлъ я предложилъ бы раздѣлить на:

а) кружево въ употребленіи у церкви,

б) кружево въ употребленіи у царей и царскаго семейства,

ского монастыря читаемъ: „Лѣта 1688, Московскаго Успенскаго собора протодіаконъ Борисъ Іаковлевъ, владимірецъ, далъ въ домъ Преч. Богородицы, въ св. церковь, на престолъ, одѣяніе бархатное золотное съ кругами, на немъ крестъ большой золотной, кована кружива... [1]); покровъ большой бархатный золотной съ кругами, на немъ крестъ, кружево золотное кованое...“ [2]) „Лѣта 1697 ризохранитель іеродіаконъ Боголѣпъ содѣла на св. мощи вел. князя Александра Невскаго... два покрова, единъ атласный, вишневый, другой камчатный зеленый, кресты на нихъ круживные...“ [3]): „онъ же, святѣйшаго патріарха ризничій іеродіаконъ Боголѣпъ далъ въ домъ Преч. Богородицы, во св. церковь, ризы байберековыя, по червчатой землѣ, травы золотныя и серебряныя... опушка кружево серебряно съ городами, по атласу, осиновый цвѣтъ...“ [4]) „Лѣта 1709 (въ числѣ вклада окольничаго Іакинфова:)... ризы камка венецкая жаркая... кругъ оплечья и подола кружево серебряное съ златомъ, съ городы... [5]), епитрахиль атласъ красный, по немъ травы золотныя, обложены кругомъ и серединкъ, и семь крестовъ, кружево серебряное, кованое...; стихарь объярянный серебряный бѣлый, оплечье и опушка кружево шитое златомъ и серебромъ по алому атласу съ городы и съ блестками серебряными...; три покрова на сосуды, серединки аксамитные золотные, опушка кругомъ участковая золото съ серебромъ, по опушкѣ, и по срединѣ, и кресты, кружево плетеное съ городы серебряное, подложены тафтою красною; пелена на налой бархатная золотная, опушка объярянная цвѣтная, крестъ на ней кружево кованое серебряное, подложена крашениною красною...“ [6]).

Въ этотъ же отдѣлъ, какъ образцы кружева царскаго вошли бы, во-первыхъ, всѣ тѣ примѣры такого кружева, которые уцѣлѣли въ Оружейной Палатѣ, въ Романовскомъ домѣ, въ Москвѣ и т. д., а за тѣмъ всѣ тѣ свѣдѣнія, какія мы находимъ о кружевѣ на царскихъ одеждахъ въ изданіяхъ: Строева („Царскіе выходы“), Саввантова („Описаніе старинныхъ царскихъ утварей, одеждъ“ и т. д.) но не вкратцѣ и не вообще, а подробно и въ частности о каждомъ предметѣ отдѣльно, подобно тому, какъ я дѣлаю это выше, на настоящихъ страницахъ (настоятельную надобность въ такой подробности я объясню ниже).

Какъ примѣры кружева, употреблявшагося дворянствомъ, необходимо описать дошедшіе до насъ подлинные образцы этого кружева, а за тѣмъ перечислить имѣющіяся на лицо письменныя свѣдѣнія о немъ. Сюда должны, между прочимъ, войти слѣдующія свѣдѣнія.

Въ рядной записи 1641 г., о приданомъ дѣвицы Гликеріи Ивановой Задонской, изъ мѣстности нынѣшней *Вологодской губерніи*, упоминается „тѣлогрѣя, камка цвѣтная на лисьихъ лапахъ, съ круживомъ кованымъ — цѣна 10 рублей; да охабень алый дорогильной съ круживомъ серебряннымъ кованымъ— 10 рублей...“ [7]).

Въ рядной росписи о женидьбѣ *Вологжанина* Ефима Иванова на дѣвицѣ Вассѣ Михайловой, 1670 г., упоминается „охабень жолтъ камчатъ, кружива серебряная...“ [2]).

Въ описи *Вологодскаю* дворянскаго имѣнія, 1671 г., мы встрѣчаемъ „спорокъ объярь алая, кружево серебряное кованое.... кокошникъ обложенъ круживомъ золотымъ плетенымъ...“ [3]).

Въ духовной памяти Натальи Толоченовой, изъ города *Шуи*, 1651 г., упоминается: „шуба червчата куфтеръ на соболяхъ, съ круживомъ... [4]); шуба кунья подъ камкою зеленою съ круживомъ...; шуба цвѣтная камчатая на горностаѣ съ круживомъ, охабень жолтъ камчатной съ круживомъ...“ [5]).

Въ рядной записи 1684 г., Ѳедоры Казимировой, также изъ города *Шуи*, сговорившей свою дочь Алену за стряпчева Глѣба Островскаго, упоминается: „шуба жолтая камчатная, мѣхъ бѣлій хребтовый, кружево серебряное плетеное; охабень тафтяной жаркой, пуговицы серебряныя, кружево серебряное...“ [6]).

Въ рядной записи, писанной въ *Муромѣ*, въ 1678 г., при сговорѣ Натальи Аристовой за Исая Ивашева, упоминается „шуба тафтяная на бѣлкахъ, тафта желтая съ круживомъ...“ [7]).

Въ духовной Соломониды Ѳедоровой, 1690 г., писанной, кажется, въ *Москвѣ*, упоминается „шуба объярянная зеленая съ круживомъ, мѣхъ бѣлей, спорокъ атласный съ круживомъ...“ [8]).

Въ рядной, писанной въ *Твери*, въ 1694 г., при сговорѣ Мавры Суворовой за Силу Пушкина, упоминается „шуба камчатая, мѣхъ бѣлей, кружево кушащатое съ серебромъ; шуба камчатая луданная, мѣхъ лисей, пугвицы капительныя съ круживомъ съ серебряннымъ съ золотомъ; шуба тафтяная желтая, мѣхъ бѣлей, съ круживомъ, пугвицы серебряныя, кружево нѣмецкое; шуба тафтяная струйчатая алая съ круживомъ; ... тѣлогрѣя камчатая съ круживомъ кушащатымъ; ... пять простынь шитые съ круживами...“ [9]).

Въ сговорной, писанной въ 1695 г., въ *Кашинѣ*,

---

[1]) Извѣстія Императорскаго С.-Петербургскаго Археологическаго Общества, Т. IV, стр. 350.

[2]) Тамъ же, стр. 351.

[3]) Тамъ же, стр. 360.

[4]) Тамъ же, стр. 362.

[5]) Тамъ же, стр. 363.

[6]) Тамъ же, стр. 364.

[1]) Извѣстія Императорскаго С.-Петербургскаго Археологическаго Общества, Т. I, стр. 375.

[2]) Сахаровъ, Сказанія Русскаго народа, Т. II, книга VI, стр. 105.

[3]) Тамъ же, стр. 376.

[4]) Старинные акты, служащіе дополненіемъ къ описанію города Шуи, собр. Борисовымъ, изд. Я. Горелинымъ, Москва, 1853, № 75, стр. 133.

[5]) Тамъ же, стр. 134.

[6]) Тамъ же, № 163, стр. 298.

[7]) Акты, относящіеся до юридическаго быта древней Россіи, Т. III, № IV, стр. 291.

[8]) Тамъ же, Т. I, стр. 563.

[9]) Тамъ же, Т. III, № VI, стр. 295.

при выдачѣ Каптелины Тверковой за мужъ за Ивана Тоноовскаго, упоминается „шуба изарбатная теплая, мѣхъ лисій лапчатый, съ круживомъ серебряныхъ..." [1]).

Въ рядной, писанной въ *Касимовѣ*, въ 1695 г., при выдачѣ Агафьи Квашниной за мужъ за Якова Борисова, упоминаются „кокошникъ шитый тафтяной, съ круживцемъ серебряннымъ, ... 15 платковъ шитыхъ съ лентами и съ круживомъ..." [2]).

Въ рядной, писанной въ *Болховѣ*, въ 1699 г., при сговорѣ Екатерины Кривцовой за Ивана Рагозина, упоминается „шуба камчатая, жаркой цвѣтъ, мѣхъ бѣлей, кружево золотое съ городами; тѣлогрея камчатая, васильковый цвѣтъ, кружево серебряное...; шуба тафтяная алая, мѣхъ бѣлій, кружево кушашчатое..." [3]).

Въ рядной, писанной, кажется, въ *Пензѣ*, въ 1701 г., при сговорѣ Авдотьи Юнатовой за Василія Яковлева, упоминается „шуба камчатая новая зеленая, кружева серебряная..." [4]).

Въ росписи, писанной въ 1710 г., въ *Холмогорахъ*, съ исчисленіемъ приданаго, оставшагося послѣ смерти дочери вдовы Пелагеи Матвѣевой, упоминается „треухъ, обложенъ бобромъ, камки алой, кружево золотное...; да на шубку тафтяную взято кружева шелковаго двѣ полосы, цѣною въ 5 алтынъ ...; два платка, лощенаго полотна, съ круживы золотными..." [5]).

Какъ образцы кружева, употреблявшагося, въ царскій періодъ, купечествомъ, мѣщанствомъ и крестьянствомъ, необходимо привести описанія кружева этого разряда, сохранившагося до нашего времени (напр. на костюмахъ манекеновъ этнографическихъ музеевъ Московскаго и Тверскаго, и въ музеѣ Общества Поощренія художества, въ Петербургѣ и др.), а за тѣмъ привести тѣ письменныя свѣдѣнія, которыми мы нынѣче располагаемъ. Такъ, наприм., сюда должны войти, между прочимъ, слѣдующія свѣдѣнія.

Въ рядной (сговорной), 1612 г., о женидьбѣ крестьянина Марка Скоровскаго, Спасоприлуцкаго монастыря, *Вологодской* епархіи, на Милавѣ Обинфіевой, упоминаются „двѣ шапки женскихъ камчатыхъ, лазорева да красная, одна съ круживомъ жемчюжнымъ..." [6]).

Изъ дѣловой крѣпости, 1647 г., составленной крестьянами Галушиными, Ровдогорскаго селенія (въ нынѣшнемъ *Холмогорскомъ* уѣздѣ) видно, что племянница ихъ получила отъ своихъ дядьевъ, за деревенскій участокъ отца, въ приданое, между прочимъ, „кружево жемчужное на шапку, цѣна одинъ рубль..." [7]).

Въ описи имѣнія посадскаго *Вологды* Ивана Скрябина, 1672 г., упоминаются, [illegible] многихъ другихъ предметовъ, „шубка лорти желтая, нашивка шелковая съ золотомъ, кр[illegible] пиштурное съ пухомъ.... шушунъ суконный [illegible] тый, нашивка шелковая съ золотомъ, кружи[illegible] шурное съ пухомъ; шубка киндячная черчата[illegible] пухомъ, кружево пиштурное...; сукня черчата[illegible] нашивкой шолковой, кружево пиштурное...; [illegible] женская, пухъ бобровый, вершокъ золотной, на [illegible] кружево и опутины жемчужныя..." [1]).

Въ сговорной, писанной въ *Москвѣ*, въ 16[illegible] при выдачѣ гостиной дочери Елены Нестеровой [illegible] мужъ за Ивана Протопопова, упоминаются „[illegible] грѣя объярянная, брусничный цвѣтъ, кружево [illegible] ное съ городами, обложено огоньками соболь[illegible] байберечная рудожелтая, съ круживомъ серебря[illegible] съ городами...; тѣлогрѣя камчатая лаудянна[illegible] сиишной цвѣтъ, кружево золото съ серебромъ [illegible] родами; тѣлогрѣя камчатая алая, кружево сер[illegible] ное съ городами..." [2]).

III.

Какъ всѣ эти, такъ и остальные, какіе бу[illegible] помѣщены въ текстѣ у г-жи Давыдовой, [illegible] подобнаго рода—должны быть излагаемы вс[illegible] каждый отдѣльно, а не огульно, не вообще, п[illegible] причинѣ, что только при такой подробности и [illegible] четливости можно извлечь изъ нихъ тѣ резуль[illegible] которые въ настоящемъ случаѣ необходимы. А м[illegible] лишь имѣя такіе подробные факты, авторъ бу[illegible] имѣть право сдѣлать общіе выводы относитель[illegible]

а) матеріала стариннаго русскаго кружев[illegible]
б) производства этого кружева;
в) формы его;
г) цѣнъ его;
д) употребленія разными сословіями;
е) происхожденія его.

Относительно *матеріала*, старинное наше [illegible] жево должно быть подраздѣлено на: золотое, с[illegible] ряное, пиштурное, канительное, шелковое, барх[illegible] ное и проч.

Относительно *производства*, кружево наше м[illegible] быть подраздѣлено на: кованое, плетеное, [illegible] (иногда со словами), пряденое, волоченое, вы[illegible] саженое жемчугомъ, съ дорогами шелковыми и [illegible]

Относительно *формы*, наше кружево должно [illegible] подраздѣлено на: кожушное, кушащатое, кружков[illegible] шотчатое, въ шахматъ, зубчатое, колесчатое, колѣн[illegible] веревчатое, съ рясами, съ пелепелы, и т. д. Зам[illegible] здѣсь, мимоходомъ, что въ XVII вѣкѣ, рисунки кружева на царскій обиходъ сочиняли и рис[illegible]

---

[1]) Акты, относящіеся до юридическаго быта древней Россіи, Т. III, № V, стр. 310.

[2]) Тамъ же, № VII, стр. 296.

[3]) Тамъ же, № VIII, стр. 298.

[4]) Тамъ же, № IX, стр. 360.

[5]) Тамъ же: Дѣло съ просьбы вдовы Пелагіи Матѣевой, о взысканіи приданаго съ бывшаго зятя, холмогорца Ѳедора Янкина, по смерти дочери ея, стр. 76, 79.

[6]) Акты юридическіе, № 395, стр. 419.

[7]) Ефименко, приданое по обычному праву крестьянъ Архангелской губерніи: Записки Императорскаго Р[illegible] фическаго Общества, Отдѣленіе Этнографіи, Т. III, стр.

[1]) Извѣстія Императорскаго С.-Петербургскаго [illegible] хеологическаго Общества, Т. III, стр. 59—60.

[2]) Акты, относящіеся до юридическаго быта др[illegible] Россіи, Т. III, № VI, стр. 312.

рскіе „знаменщики" (рисовальщики). Такъ наприм., ъ 1626 г., „знаменщики Иванъ Некрасовъ и Петръ енезовъ знаменили къ царицынѣ опашницѣ круживо ѣлилами"; въ 1650 г., „Оружейной Палаты знаенщикъ Ивашка Матвѣевъ знаменилъ подъ шитье а сакъ по бархату червчатому оплечье, зарукавье круживо" [1]). Въ 1645 г. упоминается царскій кружевной мастеръ Ѳедька Корниловъ и описывается го кружевной станъ, а въ 1680 г.—царскій кружевникъ Макаръ [2]).

Относительно *продажныхъ цѣнъ*, можно было ы изъ вышеприведенныхъ матеріаловъ, а также изъ Товарной книги" XVI—XVII в., извлечь хотя не ногочисленныя, но интересныя данныя о цѣнахъ, въ азное время, и въ разныхъ краяхъ Россіи, старинаго нашего кружева. Въ добавокъ къ этому, можно ыло бы прибавить, что въ XVII-мъ вѣкѣ торговля ружевомъ получила даже такое сильное развитіе, го въ Москвѣ, въ Гостиномъ дворѣ, существовалъ особый кружевной рядъ. Мы встрѣчаемъ это упоминаніе подъ 1688 годомъ [3]), но, безъ сомнѣнія, отъ рядъ основался нѣсколькими десятилѣтіями аньше.

Относительно *употребленія кружева разными ословіями*, полезные результаты отъ сравненій—евидны.

IV.

Вопросъ о происхожденіи нашего кружева, коечно, одинъ изъ самыхъ интересныхъ и важныхъ. лагодаря трудамъ г-жи Давыдовой, мы имѣемъ ъ настоящее время передъ собою такой богатый атеріалъ, что хотя вопросъ этотъ и не можетъ быть емедленно рѣшенъ окончательно, но мы все-таки можемъ уже значительно подвинуться на пути къ его ѣшенію.

Употреблявшееся въ Россіи, въ до-Петровское ремя, кружево было трехъ сортовъ: одно было западно-европейское, другое—восточное, или подражавшее восточному, третье—собственно русское.

Во многихъ актахъ и документахъ упоминается у насъ о кружевѣ „нѣмецкомъ", „фряжскомъ" и „литовскомъ" [4]), и потому не можетъ быть сомнѣнія въ омъ, что древняя Русь получала значительное количество своего кружева изъ Западной Европы. Задача историка русскаго кружева—показать, посредствомъ сличенія, которые изъ уцѣлѣвшихъ до сихъ поръ образцовъ суть прямо произведенія западно-европейскія, и какія—русское ихъ подраженіе. Полноты въ этомъ случаѣ ожидать, конечно, невозможно, и по неволѣ приходится удовольствоваться нѣсколькими образцами.

Но несравненно бо́льшую роль играло въ древней Руси кружево восточное, или подражавшее восточному. Г-жа Давыдова справедливо говоритъ въ своемъ текстѣ: „Не можетъ не замѣтить, что при настоящемъ положеніи нашихъ свѣдѣній, мы признаемъ, покуда, невозможнымъ рѣшеніе вопроса о всѣхъ иноземныхъ (кромѣ западно-европейскаго) источникахъ происхожденія русскаго кружева. Для этого необходимо было бы имѣть передъ глазами полные, или по крайней мѣрѣ удовлетворительные сборники рисунковъ (или фотографическихъ снимковъ) съ византійскихъ и восточныхъ вышивокъ золотомъ, серебромъ и шелками, безъ сомнѣнія бывшихъ у насъ въ непосредственномъ употребленіи, или много разъ служившихъ образцами и прототипами для нашего кружева. Такихъ изданій пока еще никѣмъ не составлено. Это еще работа будущаго. Поэтому, самые коренные и существенные пункты вопроса о происхожденіи нашихъ кружевъ должны остаться нетронутыми. Но впредь до того, на основаніи проведенныхъ выше свѣдѣній, мы не можемъ сомнѣваться въ томъ, что иноземныхъ вліяній на наше кружево, въ теченіе среднихъ вѣковъ, и до конца XVII вѣка, было всегда много".

Съ этими положеніями нельзя не согласиться. Но можно, кажется, прибавить къ нимъ нѣсколько болѣе подробныхъ соображеній.

Указанныя г-жею Давыдовою и почерпнутыя ею изъ старинныхъ нашихъ письменныхъ документовъ такія выраженія, какъ напр.: „круживо молдацкое (= молдавское)" и др., несомнѣнно указываютъ намъ на продукты и вліянія восточные, хотя, конечно, не восходящіе за предѣлы XVI и XVII вѣка.

Съ другой стороны, если уже въ Западной Европѣ однимъ изъ главныхъ родоначальниковъ тамошняго кружева почитаются образцы византійскіе (о чемъ говорено г-жею Давыдовой въ 1-мъ параграфѣ ея „Введенія", на основаніи Дигби Уайетта), то тѣмъ болѣе можно ожидать вліянія византійскихъ образцовъ у насъ, гдѣ существовало такое преобладающее вліяніе всѣхъ византійскихъ художественно-промышленныхъ производствъ.

Византійскихъ старинныхъ кружевъ мы вовсе не знаемъ. Образцовъ ихъ нигдѣ не сохранилось до нашего времени, ни въ какихъ музеяхъ и ни на какихъ предметахъ церковнаго или свѣтскаго употребленія. Нельзя, впрочемъ, не обратить особеннаго вниманія на то, что въ средневѣковой Греціи несомнѣнно существовало нѣчто въ родѣ кружева изъ металлическихъ нитей, и г-жа Паллизеръ приводитъ, на основаніи извѣстнаго сочиненія графа Лаборда „Glossaire français du Moyen-Age", цитату изъ описи казнохранилища герцоговъ бургундскихъ, гдѣ подъ 1393 годомъ упоминается „un petit pourpoint de satin noir et est la gorgerette de maille d'argent

---

[1]) Забѣлинъ, Домашній бытъ царицъ (2-е изд.), „Матеріалы", стр. 156, 161.

[2]) Тамъ же, стр. 118, 123.

[3]) Дополненія къ актамъ историческимъ, Т. XII, стр. 318.

[4]) „Фряжское кружево" упоминается, между прочимъ, въ „Описи платья времени царей Ѳедора Ивановича, Бориса Годунова и Василія Шуйскаго", Забѣлинъ: Домашній бытъ царицъ" (изд. 2-е), „Матеріалы", стр. 39. Литовское кружево" мы встрѣчаемъ нѣсколько разъ въ Описи казны патріарха Никона", см. Временникъ Общества исторіи и древностей, т. XV, 1852, стр. 59.

русскими кружева столько же отъ Византіи, сколько изъ Азіи.

Что у до-Петровской Россіи было также и свое собственное изобрѣтеніе по части кружева, въ этомъ не можетъ быть сомнѣнія. Это несомнѣнно не только *a priori*, въ виду новыхъ элементовъ и развитій, внесенныхъ Русью во всѣ чужія формы, вначалѣ ею заимствованныя отъ другихъ, въ архитектурѣ, во всѣхъ предметахъ обихода и жизни, костюма и т. д., но и *a posteriori*, основываясь на образцахъ и узорахъ, имѣющихся на лицо. Знатоки стиля способны отличать русскія особенности, проявляющіяся въ художественно-промышленныхъ производствахъ нашего времени, преимущественно „въ эпоху царскую“, за время XVI и XVII-го вѣка. Но такая работа пока еще не сдѣлана, это дѣло будущаго.

Съ другой стороны, любопытно было бы сравнить уцѣлѣвшіе образцы русскаго древняго кружева съ древними русскими золотыми и серебряными вышивками. Всѣ вообще писатели о кружевѣ считаютъ, что всякое кружево, гдѣ бы то ни было, произошло отъ вышивокъ. По всѣмъ признакамъ, то же надо сказать и про русское. Но такъ какъ и древнихъ вышивокъ металлическими нитями, и древняго кружева нашего, золотаго и серебрянаго, у насъ теперь есть на лицо уже довольно, то необходимо было бы, по моему мнѣнію, сличить тѣ и другія, относительно ихъ формъ узоровъ, и показать истинное ихъ отношеніе. Г-жа Давыдова имѣетъ всѣ данныя къ такой работѣ, и по своимъ свѣдѣніямъ, и по своей опытности.

Въ этомъ же мѣстѣ IV-го параграфа „Введенія“ должны помѣститься свѣдѣнія о *финскомъ кружевѣ*, какъ историческія, такъ и техническія. Во всѣхъ почти подробностяхъ своего быта, древняя Русь, при своихъ близкихъ и частныхъ соприкосновеніяхъ съ финнами, столь многое заимствовала отъ нихъ, что уже a priori можно ожидать подобныхъ заимствованій, или по крайней мѣрѣ вліяній, и въ дѣлѣ кружева. Необходимо сравнить формы и технику финскаго кружева съ русскими, для того, чтобъ положительно утвердить, или положительно отвергнуть такія вліянія или заимствованія. Правда, въ сочиненіи г-жи Давыдовой говорено, въ одномъ мѣстѣ, о финнскомъ кружевѣ, но не въ историческомъ „Введеніи“, и не въ томъ смыслѣ, который только что здѣсь указанъ, и который кажется мнѣ наиболѣе правильнымъ.

Параграфъ V-й „Введенія“ г-жи Давыдовой посвященъ вопросу о „нитяномъ русскомъ кружевѣ“. Этотъ параграфъ есть одна изъ лучшихъ и важнѣйшихъ частей всего сочиненія, потому что опирается на громадную массу матеріала, полученнаго г-жей Давыдовой изъ изслѣдованій кружева на мѣстѣ, въ разнообразныхъ нашихъ кружевныхъ центрахъ. Въ результатахъ, добытыхъ и высказанныхъ здѣсь г-жею Давыдовою, лежитъ самая крупная и прочная ея заслуга. Она сдѣлала попытку, никѣмъ еще до нея не пробованную, указать, среди массы подражательныхъ формъ, формы и производство собственно русскаго національнаго нашего кружева. Г-жа Давыдова прибавляетъ новую страницу къ исторіи культуры древней Руси. Но, чтобы этотъ параграфъ былъ вполнѣ удовлетворителенъ, необходимо было бы, мнѣ кажется, прибавить здѣсь критическое сравненіе главнѣйшихъ формъ русскаго нитянаго кружева съ главнѣйшими формами древняго золотаго и серебрянаго нашего кружева. Такое сравненіе не можетъ, конечно, быть совершенно полнымъ, потому что послѣдняго кружева уцѣлѣло, сравнительно говоря, немного, особливо за болѣе древніе періоды; тѣмъ не менѣе, сравненіе даже и не совершенно полное должно дать результаты значительные. Мы узнаемъ не только то, что даже и до настоящаго времени существуетъ „русское“, настоящее „русское кружево“, ни откуда не заимствованное, ни съ Востока, ни съ Запада, но что это русское кружево, нитяное, не есть созданіе новаго времени, а идетъ изъ древнихъ нашихъ періодовъ, и только изъ металлическаго сдѣлалось—нитянымъ. Оно, такъ сказать, переложилось „съ золота и серебра на ассигнаціи“. И потому, оно есть значительный современный представитель великаго и національнаго прошлаго.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Подробно изучивъ сочиненіе г-жи Давыдовой, я нахожу, что подобнаго сочиненія въ нашей литературѣ до сихъ поръ еще не было, и что авторшѣ принадлежитъ та неоцѣненная заслуга, что она самолично изслѣдовала исторію и технику русскаго кружева на самыхъ мѣстахъ производства; вмѣстѣ съ тѣмъ, г-жею Давыдовою составленъ громадный и превосходный альбомъ фотографическихъ снимковъ, какого у насъ еще не существовало, и который заключаетъ образцы всего, что только производится у насъ въ Россіи хоть сколько нибудь примѣчательнаго по кружевной части, но гдѣ собраны также образцы, какіе только можно было добыть, стараго національнаго кореннаго нашего кружевнаго производства. Всѣ представляющіеся по части русскаго кружева вопросы трактованы г-жею Давыдовою съ необыкновенною основательностью, точностью и подробностью. Указанные мною, выше, немногіе недочеты и недостатки, легко поправимые при печатаніи сочиненія, нисколько не умаляютъ его общаго достоинства. Вообще, я нахожу, что сочиненіе это заключаетъ такія серьезныя качества, что равняется, по самостоятельности и солидности, лучшимъ подобнаго рода сочиненіямъ по части западно-европейскаго кружева, а многія изъ нихъ даже превосходитъ. Такимъ образомъ, я признаю, что сочиненіе г-жи Давыдовой есть очень крупный вкладъ въ русскую науку, изслѣдующую какъ русскую прежнюю, такъ и современную, жизнь, съ ея самостоятельной, творческой, художественной стороны, и потому покорно прошу Императорскую Академію Наукъ обратить самое полное вниманіе на трудъ г-жи Давыдовой, и присудить ему большую премію.

(*„Отчетъ о 1-мъ присужд. премій Макарія митроп. моск.“, 1886 г., стр. 1—28*).

ныя произведенія всевозможнаго рода и вида, и надгробные памятники, и утварь, и вѣчныя издѣлія. Программа была безбрежна. Издатели въ ней утопали. Д. А. Ровинскій взялъ себѣ задачу болѣе ограниченную, но все-таки чрезвычайно обширную. Это—воспроизведеніе русскихъ и иностранныхъ гравюръ, съ русскимъ историческимъ содержаніемъ. Впрочемъ, Д. А. Ровинскій не удержался на однихъ гравированныхъ и отпечатанныхъ листахъ: интересный матеріалъ, иной чѣмъ первоначально избранный главною цѣлью, но близко съ нимъ соприкасающійся, иногда невольно увлекалъ Д. А. Ровинскаго и заставлялъ его выходить за предѣлы его собственной программы. Такъ, наприм., въ VI-мъ своемъ выпускѣ онъ даетъ намъ цѣлыхъ восемь большихъ снимковъ съ картинъ масляными красками, изображающихъ сцены изъ исторіи Лжедимитрія и Марины Мнишекъ. Можно не только ожидать, но даже надѣяться и желать, чтобы Ровинскій и во многихъ слѣдующихъ выпускахъ своихъ выходилъ за предѣлы собственно однѣхъ только гравюръ, и давалъ русскому и иностранному своему читателю всякаго рода иконографическія изображенія изъ области русской исторіи и жизни, не обращая вниманія на то, идутъ ли они изъ гравюръ, или другихъ способовъ представленія.

Д. А. Ровинскій принесъ своему дѣлу величайшую пользу тѣмъ, что бросилъ, почти съ самаго начала, систематическій способъ изданія. Этотъ способъ только тормозилъ его, только связывалъ ему на каждомъ шагу руки. Д. А. Ровинскій началъ, въ 1882 г., съ выпуска въ свѣтъ большой тетради текста и гравюръ, носившихъ названіе: „Достовѣрные портреты московскихъ государей Ивана Ш. Василія Ивановича и Ивана IV Грознаго, и посольства ихъ времени". Какъ изображенія гравированныя, это были самыя старыя изображенія русскихъ историческихъ личностей и всякихъ бытовыхъ предметовъ русской жизни (одежды, сани, дуги, сѣдла, оружія, жилище, предметы богослуженія), и Д. А. Ровинскій былъ правъ, начиная свое изданіе именно съ этихъ столько же необыкновенно рѣдкихъ, сколько и важныхъ для нашего историческаго знанія и безконечно любопытныхъ изображеній. Но скоро онъ убѣдился въ неудобности и даже опасности способа изданія—строго систематическаго. Въ своемъ предисловіи 1884 г. онъ уже пишетъ: „Матеріаловъ для каждаго изъ намѣченныхъ мною отдѣловъ накопилось уже довольно много, но въ ряду ихъ есть все еще значительные пробѣлы, до пополненія которыхъ изданіе въ свѣтъ систематическихъ отдѣловъ иконографіи было бы преждевременно. Всего досаднѣе, что иногда почти готовый уже отдѣлъ не можетъ быть выпущенъ въ свѣтъ изъ-за нѣсколькихъ недостающихъ листовъ, которыхъ приходится разыскивать по частнымъ собраніямъ и за границей. Время, между тѣмъ, уходитъ, рѣдкіе и цѣнные листы, изготовленные для изданія и представляющіе, каждый въ отдѣльности, живой историческій интересъ, лежатъ въ безъизвѣстности. Нѣкоторые изъ любителей и собирателей неоднократно приводили мнѣ въ примѣръ извѣстнаго русскаго иконографа Бекетова, который, скопивши огромное количество русскихъ портретовъ и домогаясь все бо́льшей и бо́льшей полноты, не успѣлъ издать ихъ при своей жизни; послѣ его смерти, заготовленныя имъ доски были распроданы, и весь почти собранный матеріалъ пропалъ безслѣдно. Они настаивали на томъ, чтобы къ изданію снимковъ было приступлено немедленно, въ видѣ отдѣльныхъ выпусковъ, и не дожидаясь полноты, необходимой для систематическихъ отдѣловъ, которые могутъ быть выпущены въ свѣтъ и впослѣдствіи. Назидательный примѣръ Бекетова убѣдилъ меня въ справедливости этихъ требованій, и я рѣшился „приступить къ предварительному" изданію собранныхъ мною снимковъ, подъ общимъ названіемъ: „Матеріалы для русской иконографіи", отложивъ до поры до времени изданіе систематическихъ отдѣловъ. По крайней мѣрѣ, добросовѣстно собранный матеріалъ поступитъ въ общее достояніе и не пропадетъ безслѣдно".

До сихъ поръ издано Ровинскимъ шесть выпусковъ, съ 240 изображеніями, а если прибавить 45 пьесъ изъ „Достовѣрныхъ портретовъ московскихъ государей и посольствъ", то получается въ общемъ итогѣ 285 пьесъ,—цифра очень значительная, особливо если имѣть въ виду, что большинство этихъ картинъ и картинокъ составляютъ необыкновенную рѣдкость, и до сихъ поръ не были извѣстны не только массѣ публики, но и самымъ спеціальнымъ нашимъ ученымъ. Въ этомъ числѣ есть не мало такихъ изображеній, которыя существуютъ на свѣтѣ всего въ одномъ только экземплярѣ. Не будь Ровинскаго, они, конечно, долго еще оставались бы для всѣхъ тайною, а нѣкоторыя. быть можетъ, навсегда исчезли бы безслѣдно. Нуженъ былъ такой человѣкъ, который соединялъ бы въ одномъ себѣ большое знаніе, долголѣтнюю опытность, непреклонное рвеніе и любовь къ своему дѣлу, наконецъ, рѣшимость употребить много лѣтъ своей жизни, чтобы узнать, найти и издать все, что онъ намѣтилъ себѣ задачею въ иконографіи русской исторіи и народной жизни. Нужно было совершить много поѣздокъ по Россіи, надобно было изъѣздить всю Европу, изрыть и перенскать всѣ коллекціи, общественныя и частныя, въ самыхъ разнообразныхъ странахъ, употребить на это пропасть труда, хлопотъ, множество матеріальныхъ средствъ. Ровинскій все это сдѣлалъ. Отъ этого-то его изданіе есть изданіе истинно-монументальное. Оно выходитъ какъ бы второю половиною другого монументальнаго изданія того же автора: „Русскія народныя картины". Тамъ русскій народъ являлся хотя и въ грубыхъ художественныхъ формахъ, но со всѣмъ своимъ творчествомъ, съ своею фантазіею и художествомъ; тамъ мы узнали его мысль, взгляды, радость и горе, слышали стонъ его боли, насмѣшку, глумленіе надъ притѣснителемъ, видѣли наивное веселіе или свѣтлое ликованіе, религіозный строй, важную думу и глубокое чувство. Здѣсь русскій народъ является передъ нами, воспроизведенный то иностранцами, то русскими, въ своемъ внѣшнемъ проявленіи, въ своемъ портретѣ, костюмѣ, среди своего города и жилища, со своимъ царемъ и войскомъ, съ своими культурными вождями и двигателями, съ своими друзьями и не-

другами, съ своими великими и малыми историческими и домашними событіями.

Снимки этого громаднаго по содержанію, огромнаго по размѣрамъ (въ большой листъ) изданія сдѣланы въ одну мѣру съ оригиналами. Самые замѣчательные и рѣдкіе исполнены на мѣди, по способу Скамони, въ Экспедиціи заготовленія государственныхъ бумагъ, или печатаны со стекла, посредствомъ альбертотипіи, въ фотографическомъ заведеніи Шерера и Набгольца въ Москвѣ и за границей, или же посредствомъ фотоіалотипіи у г. Скамони. Менѣе рѣдкія и важныя картинки исполнены посредствомъ фотолитографіи.

Мы сами, да и всѣ вообще въ Европѣ, привыкли считать, что самыя древнія изображенія русскихъ и всего русскаго дѣланы все только иностранцами. Это совершенно невѣрно. Самыя древнія изображенія всего самаго коренного русскаго—дѣланы самими русскими.

Одинъ изъ наиважнѣйшихъ, художественныхъ и оригинальнѣйшихъ памятниковъ нашей старины—это „Святославовъ Сборникъ", рукопись 1073 г. Здѣсь, въ числѣ миніатюръ, къ несчастію далеко не хорошо сохранившихся, находится изображеніе (въ краскахъ) семейства кіевскаго князя Святослава Ярославича. Тутъ представлены: самъ князь съ книгою въ рукахъ—вѣроятно, это тотъ самый „Изборникъ", въ которомъ помѣщается этотъ рисунокъ. Подлѣ него—его жена, княгиня, и пятеро дѣтей. Всѣ надписи надъ фигурами—русскія, всѣ одежды на представленныхъ личностяхъ—тоже чисто русскія. Нельзя, конечно, сомнѣваться (и никто изъ основательнѣйшихъ нашихъ археологовъ не сомнѣвается), что эта картинка рисована русскимъ, и что она воспроизводитъ съ величайшею точностью не только одежды и подробности внѣшней обстановки русскихъ XI вѣка, но также и самые типы, и физіономіи русскихъ этого времени. Во всей картинкѣ нѣтъ ровно ничего ни византійскаго, ни западно-европейскаго, ни восточнаго: все тутъ, отъ начала и до конца—чисто русское, очень характерное и типичное. И окладъ лица, и носъ, и усы, и борода и сапоги, и шапка-треухъ—все тутъ русское. Въ томъ же „Сборникѣ" находится еще изображеніе четырехъ русскихъ церквей, конечно, кіевскихъ, само собою разумѣется, въ стилѣ византійскомъ—другого тогда на Руси еще не было. Наконецъ, въ той же безцѣнной по своему русскому значенію рукописи мы встрѣчаемъ еще иныя, очень характерныя русскія изображенія. Это, именно, въ числѣ изображеній Зодіака, „Дѣва" и „Стрѣлецъ". Дѣва носитъ русскую народную женскую рубаху, и на головѣ у нея русская дѣвичья повязка, въ рукахъ—веретено. У Стрѣльца—русская одежда и русскіе сапоги, въ рукахъ—лукъ и стрѣла, очень характерная, съ раздвоеннымъ, въ видѣ вилки, концомъ: такой стрѣлы не было у византійцевъ; она существовала только у азіатовъ, и отъ нихъ получена была древними русскими. Все это дѣлаетъ изображенія изъ „Святослава Сборника" необыкновенно для насъ важными. Они чисто народныя, мѣстныя. Поэтому-то надо надѣяться, что эти картинки будутъ однажды воспроизведены въ „Матеріалахъ" г. Ровинскаго. Отъ нихъ должна вести свое начало русская иконографія. При этомъ, мнѣ кажется, никто не упрекнетъ г. Ровинскаго за помѣщеніе въ его изданіи снимка изъ рукописи, тогда какъ рисунки изъ рукописей вообще не входятъ въ его программы. Эти древнѣйшія спеціально русскія изображенія такъ важны, до того выходятъ изъ ряду вонъ, что нельзя было не сдѣлать для нихъ исключенія. Если сдѣлано у Д. А. Ровинскаго исключеніе въ пользу Самозванца и Марины Мнишекъ, т. е. XVII вѣка, когда уже много было иныхъ гравированныхъ изображеній русскихъ историческихъ личностей, если г. Ровинскій намѣренъ представить всѣ портреты русскихъ великихъ князей и царей изъ рукописи 1672 г., носящей названіе: „Собраніе, откуда произыде корень русскихъ государей" (это имъ высказано въ выпускѣ II-мъ, въ примѣчаніи къ описанію портрета Бориса Годунова, стр. 4), то во сколько же разъ болѣе необходимо и законно исключеніе въ пользу XI-го вѣка, памятники котораго такъ рѣдки!

Точно также слѣдуетъ непремѣнно сдѣлать нѣсколько подобныхъ исключеній для другихъ русскихъ иконографическихъ памятниковъ отъ XI-го до XV-го столѣтія, когда еще нигдѣ не существовало гравюры, но русскіе иконографическіе памятники, очень важные и характерные, уже были на-лицо. Слишкомъ было бы печально оставлять пробѣлъ въ русской иконографіи, когда есть превосходнѣйшіе матеріалы для уничтоженія этихъ пробѣловъ. Д. А. Ровинскій имѣетъ въ рукахъ всѣ средства къ тому: матеріалъ ему хорошо извѣстенъ; онъ самъ его исчисляетъ въ примѣчаніи 3-мъ на своей первой страницѣ. Сверхъ того, весь этотъ портретный матеріалъ древней Россіи подробно и основательно изслѣдованъ Н. П. Собко въ его сочиненіи (удостоенномъ преміи Академіи Наукъ): „Древнія изображенія русскихъ царей", стр. 1—4. Только Д. А. Ровинскій всѣ подробныя изображенія понапрасну называетъ „иконными". Ни въ князѣ Святославѣ съ женой и дѣтьми, ни въ „Стрѣльцѣ" и „Дѣвѣ" Зодіака 1073 года ровно ничего нѣтъ иконнаго и церковнаго. Все здѣсь до послѣдней черточки народное и бытовое.

Съ XVI-го вѣка начинаются гравюры, содержащія русскіе историческіе и бытовые сюжеты. Въ теченіе цѣлыхъ ста лѣтъ, это все были гравюры иностранныя. Русскіе и сами въ это время умѣли уже гравировать и не мало гравировали, но только до своей исторіи и своего быта, до своихъ историческихъ личностей и событій они еще не дотрогивались. Они заняты были, по части гравюры, все только задачами религіозными. Начиная съ первой печатной русской книги, московскаго Апостола 1564 года, и до начала XVII-го столѣтія, русскіе изображали въ своихъ гравюрахъ все только священные личности и сюжеты: апостоловъ и евангелистовъ, царя Давида и т. д. Оно и немудрено: печатавшіяся тогда книги были почти всѣ—книги церковнаго употребленія, апостолы, евангелія, псалтыри, осьмигласники, часословы и т. д. Лишь немногія имѣли характеръ гражданскій и жи-

спокойными, невозмутимыми, въ восточныхъ богатыхъ шубахъ, въ высокихъ мѣховыхъ шапкахъ. Картинки эти мастерски нарисованы и полны живописности.

Еще въ иную атмосферу переноситъ насъ огромная, гравированная на деревѣ, картина, изображающая русское посольство 1576 г. отъ Ивана Грознаго къ польскому королю Сигизмунду-Августу. Это цѣлая историческая картина, содержащая не одну, а нѣсколько сценъ. Вначалѣ русское посольство, со свитой и отрядомъ изъ 1200 человѣкъ, пріѣзжаетъ въ Гродно, гдѣ тогда находился польскій король. Русское посольство блестяще: всѣ въ блестящихъ полувосточныхъ костюмахъ, русскіе джигитуютъ на великолѣпныхъ коняхъ, во весь опоръ носятся на нихъ, словно черкесы или турки, ихъ музыканты бьютъ въ литавры, а сзади тянется длинный обозъ кибитокъ и телѣгъ со старинною русскою упряжью и дугами: онѣ нагружены всякимъ добромъ. На-встрѣчу русскимъ, за городомъ, въ полѣ, выѣхали поляки—тоже богатый и роскошно разодѣтый отрядъ. Начальники русскихъ и поляковъ сошли со своихъ коней, втрѣтились, дружески жмутъ другъ другу руку—и все-таки вся эта пріязнь, и ласки, и учтивости не что иное, какъ комедія, ложь и притворство. На самомъ дѣлѣ, съ русскими обошлись позорно: ихъ даже не впустили въ Гродно, имъ велѣли остановиться за городомъ, на предмѣстьѣ, на пространствѣ, окруженномъ со всѣхъ сторонъ тыномъ, какъ островокъ; къ воротамъ приставили польскую стражу, и ни одинъ русскій не смѣлъ даже пойти въ Гродно безъ провожатаго, польскаго драбанта. Русскій этотъ бивуакъ изображенъ на картинѣ. Но когда, наконецъ, польскій король назначилъ нашимъ парадную аудіенцію, они пошли въ Гродно великой торжественной процессіей, неся подарки Ивана Грознаго польскому королю: турьи рога, мѣха, шкатулки съ драгоцѣнностями. И эта процессія опять-таки во всей подробности нарисована, но ни подарки, ни торжественность, ни церемоніи, ни вся смиренная уступчивость насчетъ житья за городомъ, не помогли: король пословъ принять-то принялъ, но ничего не сдѣлалъ, о чемъ просилъ Иванъ Грозный. И что всего было ему обиднѣе и больнѣе—не выдалъ ему князя Курбскаго, бѣжавшаго на Литву: ты—говоритъ—выдай мнѣ напередъ тѣхъ поляковъ, что отъ меня бѣжали къ тебѣ въ Россію, тогда и я, можетъ быть, выдамъ тебѣ Курбскаго. А не желаешь, то ничего и отъ меня тебѣ не будетъ. Съ тѣмъ русское посольство и уѣхало, ничего не добившись. Но само посольство, въ своей внѣшности, было такое пышное, такое невиданно-богатое, что поляки его нарисовали и издали въ свѣтъ. Эта картина, кромѣ самого русскаго посольства, заключаетъ много другихъ интересныхъ подробностей. Тутъ изображенъ весь городъ Гродно, въ томъ видѣ, какъ онъ существовалъ въ серединѣ XVI го столѣтія, наполовину польскій, наполовину литовскій. На переднемъ планѣ гродненскій пригородъ или деревня. Тутъ литовцы и литвинки вышли изъ своихъ избъ съ высокими трубами, одѣтые въ свои живописные наряды, поглазѣть на невиданное зрѣлище—парадный въѣздъ русскаго посольства. На самомъ краю, къ полю, стоитъ колодецъ, и литвинка, въ головномъ уборѣ въ родѣ чалмы, наклонилась съ ведрами и стаетъ воду. Внутри Гродно, нѣсколько русскихъ каменныхъ и деревянныхъ церквей, любопытной стройки, обозначенныхъ латинскими и польскими надписями; по рѣкѣ ѣздятъ лодочки съ людьми; на берегу скорняки моютъ и скребутъ кожи въ водѣ. За ту сторону города, далеко въ полѣ, стоитъ висѣлица, приготовленная на шесть мѣстъ, и на одной изъ перекладинъ болтается трупъ казненнаго, въ кафтанѣ и съ завязанными назадъ руками. Вся эта интересная картина, столько важная для историка, для художника, для писателя, представляетъ собою необыкновенную рѣдкость. Она извѣстна всего только въ двухъ-трехъ экземплярахъ на всемъ свѣтѣ. Одинъ въ нашей Публичной Библіотекѣ.

Я привелъ нѣсколько примѣровъ, изъ числа наиболѣе древнихъ гравированныхъ изображеній стар. Руси, для того, чтобы дать читателю моему и небольшое понятіе о богатствѣ и значеніи того ико-лѣпнаго матеріала, который вносится нын. Д. А. Ровинскимъ въ русскую науку и искусство. это все только небольшіе образчики матеріала. полнаго обозрѣнія и оцѣнки котораго надо было написать цѣлую книгу. Разставаясь съ изданіемъ винскаго, я упомяну только нѣсколько самыхъ ин. ныхъ, по содержанію или художественности, и нотрафическихъ памятниковъ этого изумительн. атласа.

Между портретами, кромѣ упомянутыхъ уже мн. обращаютъ на себя вниманіе: портретъ докт. Франциска Скорины, уроженца города Полоцка, реводчика и издателя Библіи на бѣлорусскомъ рѣчіи, 1517 года: рѣдчайшій портретъ этотъ р. ванъ и гравированъ въ Прагѣ. Затѣмъ портр. Бориса Годунова, князя Скопина-Шуйскаго, и. юнаго Скобелева начала XVII-го вѣка; множ. портретовъ Лжедимитрія и Марины Мнишекъ и со. изъ ихъ царской жизни; цѣлый рядъ портретовъ рей Михаила Ѳедоровича и Алексѣя Михайловича потомъ напрѣдчайшіе портреты царевны Софіи, томъ числѣ знаменитый, дѣланный Леонтіемъ Та. севичемъ, рѣдчайшій портретъ ея любовника кн. Голицына, плохого полководца, но образованнаго ев. пейца, множество портретовъ царевича Іоанна Ал. ксѣевича и все, что только есть самаго рѣдк. значительнаго и исторически-важнаго между мно. численными портретами Петра Великаго. Изъ ча. частныхъ людей являются съ своими портретами: ла. ландецъ Масса, авторъ лѣтописи смутнаго вре. начала XVII-го вѣка. Андрей-Виніусъ, тоже гол. децъ, купецъ и резидентъ въ Москвѣ, при ц. Алексѣѣ Михаиловичѣ, польскіе гетманы Сам. Жолкѣвскій и Ходкевичъ, малороссійскіе гетм. Сагайдачный, верхомъ, въ южно-русскомъ казацк. костюмѣ и убранствѣ, и Богданъ Хмельницкій, т. въ такомъ костюмѣ, кіевскій подстольникъ Геф. Земля, конца XVII го вѣка. Изъ портретовъ XV. вѣка у Ровинскаго представлены портреты: Мисе. Стефана Яворскаго, князя Квятемира; императрицъ Елизаветы Петровны и Екатерины II (самый реал.

ческій и поразительный по жизненной правдѣ жду портретами Екатерины II—это небольшой наюсокъ, гравированный о-фортомъ, по рисунку грании Головиной: императрица представлена на открый Камероновой галереѣ, въ Царскомъ Селѣ). Поимъ портреты многихъ нашихъ знаменитостей XVIII XIX-го вѣка, начиная съ звѣрскаго Бирона, и поимъ писателей (въ томъ числѣ Радищева), живописвъ (въ томъ числѣ Ѳедора Калмыка), скульпторовъ т. д.

Рядомъ съ этимъ идетъ цѣлая масса изображеній усскихъ военныхъ и гражданскихъ костюмовъ, мужихъ и женскихъ, XVI-го и XVII-го вѣка, по рѣдшимъ картинкамъ, гравюрамъ и книгамъ старинхъ нѣмцевъ, французовъ и итальянцевъ; виды иноества монастырей начала XVIII-го вѣка, видъ Коменскаго дворца, царя Алексѣя Михайловича, конца VII-го вѣка, съ гравюры, существующей въ одномъ только экземплярѣ, въ Императорской Публичной Библіотекѣ; „Котъ царя Алексѣя Михайловича“ и т. д.

Нашъ XIX вѣкъ также богато представленъ въ множествѣ историческихъ своихъ личностей. Особый громадный отдѣлъ составляютъ каррикатуры 1812 года, имѣющія громадное историческое значеніе, но въ настоящее время уже мало кому извѣстныя.

Все вмѣстѣ составляетъ такую грандіозную иконографическую галерею, какой до сихъ поръ нигдѣ не существовало, въ ея цѣлости, и которая дѣйствуетъ на читателя и зрителя—поразительно.

Одного только надо желать,—чтобы не ослабѣла изумительная энергія и иниціатива Д. А. Ровинскаго, и чтобы онъ издалъ въ свѣтъ еще много другихъ выпусковъ своей иконографіи, подобныхъ этимъ шести (или, точнѣе, семи) своихъ „Матеріаловъ“.

Это—великій подарокъ русскому народу.

(*„Вѣстн. Европы“, ноябрь 1886, стр. 429—440*).

Индѣйская художественная выставка.

Между тѣмъ, какъ наибольшая часть англичанъ, гда разсуждаетъ объ Индіи, только о томъ и дуетъ, какъ-бы побольше выжать изъ нея соку, къ-бы поэффектнѣе добыть изъ нея авантажъ для оего кармана, ничуть не безпокоясь объ участи и льзахъ самой страны этой и несчастныхъ ея обитолей,—есть въ Англіи горсточка интеллигентныхъ дей, которые менѣе алчно и ограниченно смотрятъ громадную страну, стонущую подъ пятой Англіи. ть на свѣтѣ извѣстная доля такихъ англичанъ, горые не узко эгоистичны, которые смотрятъ на дію, какъ на страну, полную великаго прошедго, чудесную картинами своей природы, великую даніями своего прежняго искусства, и до сихъ ръ еще населенную племенемъ въ высшей степени особнымъ, даровитымъ и симпатичнымъ. Презирая гъ взглядъ, который не признаетъ за Индіей никой другой роли, кромѣ роли дойной коровы, поной для нихъ „интересовъ“, эти люди заботятся о зни и интеллектѣ огромной страны, принадлежай ихъ отечеству, и не жалѣютъ усилій, чтобъ ючь возвышенію и процвѣтанію творческихъ силъ дной невольницы.

Такъ, напримѣръ, въ томъ, что касается индѣйаго художества и художественно-промышленнаго кусства, эти люди съ благороднымъ безкорыстіемъ водятъ въ Индіи, на свои частныя средства, шко, музеи, библіотеки, устраиваютъ выставки, основаютъ индѣйскіе художественные журналы, печатотъ изданія съ атласами индѣйскихъ художественхъ памятниковъ, и, видя все бо́льшее и бо́льшее рженіе европейскихъ модъ и вкусовъ въ индѣйскія ожественныя производства, глубоко жалѣютъ о женіи національныхъ силъ и хлопочутъ изъ всѣхъ ъ о томъ, чтобы воздвигнуть оплотъ противъ наплыва европейскихъ рыночныхъ банальныхъ формъ и безвкусной орнаментистики.

Большая выставка 1883 года, въ Джейпурѣ, принадлежитъ къ числу усилій такого рода. Въ предисловіи великолѣпнаго изданія, посвященнаго иллюстраціи этой выставки и носящаго названіе „Memorials of the Jeypore exhibition“ (Памятники Джейпурской выставки), именно говорится, что „издатели считаютъ своимъ долгомъ пользоваться каждымъ такимъ случаемъ, какъ эта выставка, чтобъ сохранить для пользы публики и индѣйскихъ ремесленниковъ изображенія тѣхъ превосходныхъ художественныхъ сокровищъ, которыя все еще существуютъ въ Индіи, но быстро разлетаются по всему свѣту, причемъ много есть вѣроятія, что такія мастерскія произведенія никогда уже больше не будутъ вновь созданы. Очень многіе изъ предметовъ, входящихъ въ составъ первыхъ трехъ томовъ, достойны подражанія, но лишь очень немногіе листы воспроизводятъ тѣ предметы, которые показываютъ, чего надо избѣгать, и какой вредъ происходитъ отъ соприкосновенія восточнаго художества съ европейскимъ. Душа жителя Востока горячо любитъ все, что́ поразительно и эксцентрично, а потому нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что индѣйскій ремесленникъ зачастую выбираетъ себѣ такіе образцы, которыхъ именно долженъ былъ бы избѣгать. По счастью, даже и въ этихъ случаяхъ его собственное художественное чутье часто заставляетъ его покрывать уродливыя формы всею роскошью прелестной орнаментаціи“.

Въ этомъ-же предисловіи объясняется поводъ устройства Джейпурской выставки. „Въ 1881 году, говоритъ авторъ, въ Джейпурѣ былъ основанъ Экономическій и Промышленный музей, съ цѣлью: образовывать и развлекать простой народъ, предоставлять

ремесленнику совершеннѣйшіе образцы лучшихъ художественныхъ созданій Индіи, въ надеждѣ, что изъ этого они извлекутъ себѣ пользу; собрать примѣры мѣстныхъ производствъ, для того, чтобы иностранцы могли видѣть, что можно получать по сосѣдству; наконецъ, составить такую коллекцію сырыхъ произведеній, изъ которыхъ туземное правительство могло бы получать полное понятіе о томъ, какія выгоды оно можетъ извлекать изъ естественныхъ богатствъ страны. Однимъ словомъ, было рѣшено всѣми возможными средствами воспитывать народъ самымъ занимательнымъ и пріятнымъ образомъ. Опытъ вполнѣ удался, и прямо сразу. Отъ октября 1881 г. по мартъ 1882 г. въ музеѣ перебывало 203.451 посѣтитель; въ слѣдующіе 12 мѣсяцевъ—270.305 посѣтителей, и авторъ настоящихъ строкъ съ разныхъ сторонъ получаетъ удостовѣреніе, что успѣхъ Джейпурскаго музея вполнѣ упроченъ. Интеллигентный интересъ въ значительной долѣ занялъ мѣсто первоначальнаго чувства праздная любопытства, и теперь постоянно видишь индѣйскихъ ремесленниковъ, отправляющихся на нѣсколько минутъ въ музей для нужныхъ справокъ съ разными предметами, между тѣмъ какъ пріѣзжіе всегда приводятъ съ собою и знакомыхъ. Имѣя въ виду получить еще больше свѣдѣній о средствахъ Джейпурской страны, а также пополнить музейныя коллекціи, но вмѣстѣ съ тѣмъ повліять на мѣстныхъ ремесленниковъ и сравнить джейпурскія производства съ производствами другихъ индѣйскихъ мѣстностей, управленіе музея рѣшило устроить въ Джейпурѣ выставку: для участія въ ней приглашены были всѣ сословія Раджпутаны (области Сѣверо-Западной Индіи, гдѣ въ числѣ другихъ городовъ находится и Джейпуръ), Мальвы и сосѣднихъ провинцій, а по нѣкоторымъ спеціальнымъ отдѣламъ—и всей Индіи. Самое сочувственное участіе было оказано предпріятію со всѣхъ сторонъ. Вице-король и леди Рипонъ, 25 мѣстныхъ принцевъ, множество аристократовъ и частныхъ лицъ прислали въ Джейпуръ драгоцѣнные и рѣдкіе предметы. Въ теченіи 2 мѣсяцевъ, пока выставка была открыта, ее посѣтило 236,950 человѣкъ. Входъ былъ безплатный, такъ какъ имѣлось въ виду поучать народъ и доставлять ему удовольствіе, и его высочество магараджа джейпурскій не желалъ извлекать выгодъ изъ этого предпріятія".

Къ этому всему предисловіс прибавляетъ двѣ любопытныя подробности: „для того, чтобъ понять удовольствіе, извлекаемое бѣднякаии индѣйцами отъ подобныхъ выставокъ, не надо забывать, что на Востокѣ нѣтъ картинныхъ галлерей, и что хозяева лавокъ не выставляютъ свой товаръ всѣмъ на показъ; такимъ образомъ, лишь немногіе знакомятся тамъ съ прелестными художественными произведеніями, которыми ихъ страна славится на Западѣ". Это первая характерная подробность. Другая та, что во время выставки постоянно игралъ большой оркестріонъ, для того, чтобъ доставлять удовольствіе болѣе бѣднымъ посѣтителямъ: „этимъ послѣднимъ всего болѣе, повидимому, правился на выставкѣ этотъ оркестріонъ, а съ нимъ золотые предметы съ драгоцѣнными камнями и серебряный столъ магараджи ульварскаго".

Такова заботливость лучшихъ между англичанами о бѣдныхъ и угнетенныхъ. Обыкновенно на выставкахъ, всемірныхъ и простыхъ, наврядъ-ли гдѣ встретишь такое попеченіе и такую доброжелательность.

Совѣтъ управленія выставки былъ почти цѣликомъ составленъ изъ уроженцевъ края; рисунки, изданія выставки были выполнены исключительно все только индѣйцами, по большей части учениками мѣстной художественной школы. Впрочемъ, предсѣдатель былъ англичанинъ, а именно начальникъ индустріи цинскаго управленія, г. Гиндлей, и онъ же сдѣлался потомъ авторомъ текста, описывающаго выставку. Роскошный атласъ, состоящій изъ 300 листовъ, исполненъ фототипіей, фотолитографіей и хромолитографіей извѣстнаго заведенія Григсъ, въ Лондонѣ.

Первые три тома изданія заняты разными образчиками индѣйскаго художества и художественной промышленности; четвертый весь посвященъ исключительно миніатюрной живописи. Дать здѣсь отчетъ о всѣхъ рисункахъ этого изданія, конечно, невозможно. Но я укажу на нѣкоторые важнѣйшіе пункты.

Директоръ художественной школы въ Лагорѣ Киплингъ, великій знатокъ индѣйскаго искусства и одинъ изъ значительнѣйшихъ современныхъ писателей о немъ, въ своемъ офиціальномъ отчетѣ о Джейпурской выставкѣ заявилъ, что „наврядъ-ли когда-нибудь еще въ другой разъ будетъ собрана въ Индіи такая коллекція избранныхъ и интересныхъ образцовъ индѣйскаго оружія". Въ подтвержденіе словъ Киплинга, атласъ представляетъ цѣлую массу великолѣпнаго и въ высшей степени художественно орнаментированнаго оружія: сабель, кинжаловъ, охотничьихъ ножей, шлемовъ и т. д., изъ которыхъ многіе покрыты чернью, узорами съ золотой и серебряной насѣчкой, инкрустаціями, другіе — роскошнѣйшими эмалями и другими украшеніями. Любопытенъ военный костюмъ, родъ толсто-простеганнаго кафтана или зипуна, изъ золотой матеріи съ цвѣтами, покрытаго золотыми вышивками и большими металлическими позолоченными шишками и пластинами, носящими названіе „зеркалъ": это тотчасъ-же напоминаетъ намъ тѣ наши русскія брони XVI и XVII вѣка, которыя по причинѣ такихъ-же металлическихъ пластинъ носили названіе „зерцалъ". Но еще любопытенъ жезлъ магараджи Манъ-Сингa Джейпурскаго, жившаго въ концѣ XVI и въ началѣ XVII вѣка. Онъ весь покрытъ узорами и рисунками (звѣри, птицы, цвѣты, рыбы) изъ разноцвѣтной эмали, чрезвычайно блестящей и художественной. Англійскіе ученые и знатоки считаютъ индѣйскую эмаль не мѣстнаго происхожденія: они думаютъ, что ея производство принесено въ Индію персіянами, точно также, какъ и искусство золотыхъ и серебряныхъ насѣчекъ и инкрустаціи. Вообще говоря, въ индѣйскомъ искусствѣ чувствуется не мало иноземныхъ вліяній, а именно персидскихъ, китайскихъ, туранскихъ или тюркскихъ, а въ послѣднія столѣтія—также и европейскихъ, что впрочемъ не мѣшаетъ индѣйскому стилю быть очень характернымъ и самостоятельнымъ. Искусства безъ всякихъ

посторонних вліяній нѣтъ на свѣтѣ, и тѣ самыя искусства—персидское, китайское, тюркское и др., которыя вліяли въ извѣстныхъ случаяхъ на индѣйское, точно также въ свою очередь подвергались, въ разныя эпохи, очень многимъ чужеземнымъ вліяніямъ.

Золотые, серебряные и мѣдные сосуды и предметы разнаго рода, шкатулки, коробочки, блюда, шандалы, вазочки, солонки, флаконы для духовъ, также чрезвычайно разнообразны въ джейпурскомъ альбомѣ. Они всѣ покрыты узорами, гравированными или инкрустированными чернью, эмалью, и представляютъ безконечное богатство рисунковъ, составленныхъ изъ цвѣтовъ, листьевъ, всякихъ геометрическихъ фигуръ, животныхъ, людей. Иногда тутъ бываютъ изображены цѣлыя сцены изъ индѣйской миѳологіи. Общіе контуры нѣкоторыхъ изъ числа этихъ предметовъ часто представляютъ форму цвѣтовъ, растеній и животныхъ. Но мѣдные сосуды для домашняго употребленія и содержанія пищи или питья почти всегда лишены рисунковъ и узоровъ: авторъ текста замѣчаетъ, что индѣйскія домохозяйки обязаны всякій день непремѣнно мыть свою посуду водой и сильно перетирать ее пескомъ,—значитъ, будь тутъ снаружи или внутри узоры, они въ короткое время исчезли бы. Всѣ собственно-индѣйскіе сосуды для вмѣщенія жидкостей—съ широкими горлами. Магометанскіе же сосуды, напротивъ, всегда съ узкими изящно выгибающимися горлышками.

Относительно серебряныхъ издѣлій Гиндлей замѣчаетъ, что въ одной провинціи сѣверо-западной Индіи, именно Бикаширѣ, сохранились до сихъ поръ на нихъ очень оригинальные рисунки и узоры прежняго времени, потому что эта мѣстность лежитъ среди пустыни, и доступъ къ ней очень труденъ. Было время, когда индѣйскіе банкиры и купцы сильно боялись насилій и варварства своихъ мусульманскихъ покорителей, и потому, нажившись въ большихъ индостанскихъ городахъ, обыкновенно удалялись потомъ въ Бикаширъ, гдѣ считали себя болѣе безопасными. Это было въ послѣднюю эпоху магометанскихъ императоровъ и магараттовъ. Они полагали, что лучше имѣть дѣло съ начальниками разныхъ племенъ въ пустынѣ, которые гораздо меньше ихъ будутъ грабить и вообще милостивѣе обращаться съ ними. На Джейпурской выставкѣ были любопытные образчики такого индѣйскаго серебра изъ пустыни.

Отдѣлъ эмалевыхъ вещей былъ на выставкѣ громаденъ, такъ какъ вообще это производство издревле въ Индіи славится и любимо повсюду, а джейпурская эмаль особливо превосходна и знаменита. Въ этомъ городѣ живутъ цѣлыя поколѣнія эмальеровъ, у которыхъ мастерство и техническіе способы производства передаются изъ рода въ родъ. Издѣлія эти поразительны по красотѣ рисунковъ и красочныхъ тоновъ. Гиндлей много распространяется объ исторіи и техникѣ этого изящнаго производства.

Золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастерство—давнишняя слава и характерная принадлежность Индіи. Атласъ выставки представляетъ нѣсколько царскихъ и магараджскихъ коронъ, необыкновенно роскошныхъ по матеріаламъ и сложныхъ по формамъ, съ множествомъ драгоцѣнныхъ каменьевъ, султановъ, перышекъ, массивныхъ золотыхъ цвѣтовъ и т. д; сверхъ того, этотъ атласъ содержитъ изображенія множества серегъ, браслетъ для рукъ и для ногъ, ожерелій, цѣпей и цѣпочекъ и т. д. Столько-же богаты работы изъ инкрустированнаго дерева и мрамора, изъ лакированнаго папьѐ-машѐ, разныя вещи и мебель изъ дерева съ мозаикой и всяческими инкрустаціями. Богатство всѣхъ этихъ предметовъ необозримо.

Но Гиндлей замѣчаетъ, что вообще во всѣхъ художественныхъ произведеніяхъ, современные индѣйскіе художники и ремесленники далеко отстали отъ своихъ предковъ, во всемъ что̀ касается творчества, фантазіи, замысла. У нихъ чудесныя по изяществу формы сохраняются и повторяются лишь по преданію; они готовы производить и хорошія, и безвкусныя формы съ одинаковой апатіей—этимъ всегдашнимъ слѣдствіемъ долгаго рабства и униженія. Формы для нихъ мало значатъ, и новѣйшіе ихъ производители, рисовальщики, часто бываютъ, именно поэтому, самыми вредными распространителями безвкусія и безобразія. Но въ чемъ они всѣ и рисовальщики, и производители, великіе мастера, это въ орнаментистикѣ и безчисленныхъ отдѣльныхъ подробностяхъ украшенія. Тутъ у нихъ фантазіи и разнообразію нѣтъ предѣловъ, и тутъ они являются достойными наслѣдниками своихъ предковъ.

Индѣйскіе ковры давно знамениты въ цѣломъ свѣтѣ, но новѣйшія изслѣдованія приводятъ къ заключенію, что производство ихъ принесено въ Индію изъ Персіи, или, еще скорѣе, изъ Средней Азіи, а въ Индіи оно получило только извѣстное новое развитіе. Лучшіе ковры Джейпурской выставки явились копіями со знаменитыхъ персидскихъ ковровъ, принадлежащихъ магараджѣ джейпурскому, и, по преданію, принесенныхъ въ Индію изъ Кабула. Но производство ковровъ и до сихъ поръ не падаетъ, особенно вслѣдствіе исключительнаго вниманія къ нимъ многихъ интеллигентныхъ и страстно любящихъ художество англичанъ, имѣющихъ вліяніе на мѣстную производительность.

Наконецъ, цѣлый четвертый томъ изданія Гиндлея занятъ воспроизведеніемъ миніатюръ знаменитой и великолѣпной рукописи, принадлежащей магараджѣ джейпурскому и содержащей персидскій переводъ „Магабгараты“, подъ именемъ „Размъ-Камэ“ (Исторія войны). Всѣхъ фотографическихъ снимковъ 148, въ листъ, и навряд-ли есть на свѣтѣ, по мнѣнію лучшихъ знатоковъ дѣла, другая индѣйско-персидская рукопись, исполненная съ такою роскошью и совершенствомъ. Переводъ „Магабгараты“ сдѣланъ въ 1582 г. по Р. Хр., по приказанію императора Акбара, и самые знаменитые живописцы и рисовальщики его времени разрисовывали эту рукопись.

Настоящій краткій очеркъ даетъ, я надѣюсь, хотя маленькое понятіе о несравненныхъ художественныхъ сокровищахъ и о великомъ значеніи Джей-

пурской выставки, а также о томъ, какъ извѣстная часть англійскихъ интеллигентныхъ и высоко-образованныхъ людей способна заботиться о презрѣнномъ, для многихъ, Востокѣ, и находить тамъ великія поученія для Европы.

(*„Худож. Нов.“, 1 окт. 1886, № 19, стр. 516—522*).

Русская орнаментистика во французскомъ изданіи.

Къ числу извѣстнѣйшихъ и распространеннѣйшихъ изданій по части орнаментистики принадлежитъ книга „L'ornement polychrome“ Расинэ. Это, конечно, одно изъ самыхъ великолѣпныхъ и изящныхъ изданій нашего времени. Предпринявшій и выполнившій его, въ теченіе болѣе 10 лѣтъ, Расинэ, былъ собственно рисовальщикъ, принимавшій въ молодости самое дѣятельное участіе во многихъ роскошныхъ художественныхъ изданіяхъ времени Луи-Филиппа и Наполеона III, каковы, напр., „Le Moyen-âge et la Renaissance“, Поля Лакруа, „Les arts somptuaires“, Луандра, „La collection Soltykoff“ и т. д. Въ 1869 г. Расинэ предпринялъ собственное изданіе, иждивеніемъ извѣстной издательской фирмы Firmin-Didot frères, въ Парижѣ, подъ заглавіемъ: „L'ornement polychrome“. Оно кончилось лишь въ началѣ 80-хъ годовъ, и состояло изъ 100 таблицъ, форматомъ въ листъ, отпечатанныхъ въ краскахъ, съ золотомъ и серебромъ. Всѣхъ орнаментальныхъ мотивовъ въ немъ заключалось около 2000, взяты они были изъ Восточнаго и Европейскаго искусства древняго и новаго времени. Прототипомъ ему служило знаменитое сочиненіе англійскаго архитектора и писателя Оуэнъ Джонса “Grammar of ornamental art“ (изданія 1856 и 1865 гг.), переведенное на многіе иностранные языки, но только, конечно, не на русскій. У Расинэ былъ въ распоряженіи богатый персоналъ художниковъ и художественныхъ писателей, для выполненія его атласа и сопровождающаго его текста. Поэтому-то его изданіе, хотя и слѣдовало по стопамъ своего превосходнаго, можно сказать, по справедливости, классическаго англійскаго предшественника, но во многихъ случаяхъ обогнало и превзошло его, по полнотѣ и разнообразію представленныхъ тутъ образцовъ. Въ атласъ Расинэ вошло много такихъ стилей, которые вовсе были опущены у Оуэнъ Джонса, напр., стили китайскій, японскій; сверхъ того, даже и тѣ стили, которые были уже представлены въ англійскомъ атласѣ, были у Расинэ обогащены такими образцами и даже цѣлыми отдѣлами, которыхъ у Оуэнъ Джонса еще не находилось на-лицо. Такъ, напр., у Расинэ появилась богатая коллекція произведеній египетскаго и этрусскаго золотыхъ дѣлъ мастерства, цѣлыя стѣны помпейской орнаментальной живописи, персидскіе переплеты; „романскій“ стиль явился выдѣленнымъ изъ „византійскаго“, чего у англичанъ очень долго не соблюдалось, даже въ 50-хъ годахъ, хотя бы въ ихъ знаменитомъ и изумительномъ Сиденгамскомъ „Хрустальномъ дворцѣ“ и т. д.

Успѣхъ изданія Расинэ былъ громадный. И оно тоже, подобно книгѣ Оуэнъ Джонса, было вскорѣ переведено и издано въ разныхъ странахъ Европы, конечно опять-таки кромѣ Россіи.

Это побудило автора предпринять продолженіе его, и вотъ, съ 1885 г., стала выходить, попрежнему выпусками, вторая серія его, издаваемая, какъ и прежняя, фирмою Firmin-Didot et C°. Она должна состоять изъ 10-ти ливрезоновъ, въ большой листъ, содержащихъ 120 таблицъ, отпечатанныхъ красками, съ золотомъ и серебромъ.

Новое изданіе не уступаетъ въ роскоши и изяществѣ первому и, подобно ему, представляетъ огромную массу орнаментальныхъ образцовъ художественной промышленности древнихъ и новыхъ народовъ. Здѣсь мы встрѣчаемъ орнаменты, взятые изъ архитектуры, скульптуры, живописи, рукописей, мозаикъ, фаянсовъ, стеклянныхъ, гончарныхъ, деревянныхъ, металлическихъ, золотыхъ и серебряныхъ издѣлій, кружевъ, ковровъ и т. д. Но, сверхъ того, оно заключаетъ для насъ еще особый интересъ: довольно значительную роль, какъ по части рисунковъ, такъ и по части текста, играетъ здѣсь русскій стиль, котораго не было представлено ни у Оуэнъ-Джонса, ни въ первой коллекціи Расинэ. Начиная съ 3-го выпуска, каждая тетрадь „L'ornement polychrome“, заключаетъ въ себѣ образцы русскаго орнамента, иногда на одной, иногда на нѣсколькихъ таблицахъ. Мы ими спеціально и займемся, предоставляя себѣ обозрѣть изданіе во всей его полнотѣ, когда оно будетъ доведено до конца.

Русскій орнаментъ, представленный у Расинэ, слѣдуетъ, мнѣ кажется, раздѣлить на *двѣ* категоріи: *первая* категорія та, которая даетъ правильное и вѣрное понятіе о нашемъ орнаментѣ, а *вторая* та, которая даетъ о немъ понятіе очень невѣрное и, можно даже сказать, въ иныхъ случаяхъ, совершенно превратное.

Въ послѣднемъ случаѣ дѣло идетъ вовсе не о какихъ-нибудь тонкостяхъ. Нѣтъ, всякій русскій, хоть сколько-нибудь интересовавшійся отечественнымъ орнаментомъ и видавшій его собственными глазами въ натурѣ, будетъ пораженъ, при первомъ же взглядѣ, на всѣ тѣ таблицы съ русскими рисунками, гдѣ по какому-то оранжевому фону напечатаны бѣлые узоры. Что означаетъ этотъ отвратительный желтый фонъ, котораго нигдѣ болѣе нѣтъ во всемъ атласѣ; почему онъ постоянно тутъ именно желтый или оранжевый; что такое онъ долженъ выражать; почему былъ выбранъ рисовальщиками — обо всемъ этомъ догадаться невозможно.

Но заглядываемъ въ текстъ, и читаемъ тамъ

созданій нашихъ древнихъ рукописей, изъ второго— нѣсколько столько же прекрасныхъ рисунковъ, воспроизводящихъ разные образцы нашихъ старинныхъ эмалей и произведеній изъ золота и серебра; къ сожалѣнію. и тѣхъ, и другихъ рисунковъ у г. Расина слишкомъ мало, въ сравненіи съ предыдущими невѣрными и фальшивыми, и, сверхъ того, по всегдашней почти французской привычкѣ, всѣ эти предметы не представлены въ настоящемъ своемъ видѣ, а приукрашены, выправлены, вымыты, вычищены и вылощены, и потому все-таки не даютъ настоящаго, истинно-вѣрнаго понятія объ оригиналахъ.

Нельзя не пожалѣть также, что текстъ при рисункахъ второй категоріи, очень изящныхъ и почти вполнѣ удовлетворительныхъ, что касается до вѣрности, все-таки страдаетъ фантазіями и выдум Французскій авторъ увѣряетъ, напримѣръ, что э тыхъ дѣлъ мастерство—это „лучшій титулъ русск на благородство въ художественномъ мірѣ“, что своихъ „степей“ русскій мастеровой заимствов образы и формы, дорогіе для сердца „русскаго жика“, и тому подобныя рутинныя изреченія о ских и русскомъ народѣ.

Безъ такой помады, румянъ и духовъ, нѣкото русскія таблицы атласа и нѣкоторыя русскія с ницы текста въ нынѣшнемъ изданіи Расина ст бы на одинаковой высотѣ съ прочими рисунка текстами этой превосходной книги.

(„*Худож. Новости*“, *15 ноября 1886, № 22, с 616—620*).

Двѣ передвижныя выставки въ Одессѣ.

Когда, въ началѣ нынѣшняго года, разнеслись слухи о томъ, что Академія художествъ намѣрена посылать по Россіи передвижныя выставки, — многіе, горячо симпатизирующіе Товариществу передвижниковъ, испугались и пріуныли. Имъ показалось, что новая инціатива будетъ подрывомъ для излюбленнаго ими Товарищества, что она повредитъ выставкамъ передвижниковъ, помѣшаетъ ихъ дальнѣйшей честной, благородной, благодѣтельной дѣятельности. Это было напрасное опасеніе. Мало того: это было странное опасеніе, лишенное той самоувѣренности, которая необходима во всякомъ хорошемъ, общеполезномъ дѣлѣ. Сверхъ того, спрашивается: какая надобность быть въ художественномъ дѣлѣ монополіи, частной или официальной? Я буду искренно радоваться, когда будутъ существовать въ нашемъ отечествѣ не [illegible] выставки передвижныя выставки. Пускай посылаютъ ихъ и Академія художеств и всѣ школы художественныя, какія у насъ есть въ Кіевѣ, Варшавѣ и т. д.... Россія отъ этого только выиграетъ. На что нужно, чтобы только эти художники имѣли право предпринимать [illegible] а всѣ другіе лишены были этого права? Это [illegible] Пусть [illegible]

[illegible] бенномъ авантажѣ и пользуется необыкновенн симпатіями одесской публики. У меня теперь пе глазами отзывы нѣсколькихъ одесскихъ газетъ, и нихъ я нахожу не мало характернаго и интереса Полагаю, что кстати будетъ привести оттуда сколько отрывковъ.

„Новороссійскій Телеграфъ“ писалъ: „Карт Товарищества передвижныхъ выставокъ прибыли намъ послѣ того, какъ въ Одессѣ открылись уже выставки, расположившіяся съ большимъ удобств и комфортомъ въ лучшихъ залахъ города. Лишь благодаря гостепріимству членовъ Англійскаго клуба, у лось передвижникамъ добыть сколько-нибудь сно помѣщеніе. Правда, оно не совсѣмъ удобно для п вильнаго размѣщенія картинъ, но, что же дѣл приходится мириться и съ этимъ... Но конкурре и неудобства помѣщенія не помѣшали ихъ успѣху выставки передвижниковъ. Одесса встрѣтила ихъ ве радушно и, повидимому, отнеслась къ нимъ съ р скимъ интересомъ. Объ ихъ картинахъ говори [illegible] ихъ критикуютъ, [illegible] забираютъ, вы только [illegible] въ нѣкоторыхъ [illegible] [illegible] [illegible]

идутъ молодыя силы, съ тою же любовію относящіяся къ искусству, работающія въ томъ же направленіи"... Затѣмъ идетъ самый симпатичный отчетъ о пейзажахъ гг. Вжеща, А. Васнецова, Ендогурова, Дубовскаго, Киселева, Волкова, Кузнецова, Беггрова, Шишкина.

Про авторовъ картинъ бытовыхъ „Телеграфъ" говоритъ: „За 15 лѣтъ, протекшихъ со дня организаціи Товарищества передвижныхъ выставокъ, Рѣпинъ, Крамской, Полѣновъ, Лемохъ, Мясоѣдовъ, В. Маковскій, Прянишниковъ, Максимовъ, Савицкій, Ярошенко, сдѣлали уже такъ много для жанра, съ такой энергіей и любовью работали, не покладая рукъ своихъ для искусства, что отсутствіе кого-либо изъ нихъ бросается въ глаза, тотчасъ же дѣлается замѣтнымъ, ощутительнымъ... Но публика забываетъ, что творчество имѣетъ свои предѣлы, свои законы, не подчиняющіеся спросу толпы... Нельзя же, вѣдь, ежегодно производить такія замѣчательныя произведенія, какъ „Анна Каренина", „Война и миръ", „Рудинъ", „Дворянское гнѣздо", какъ „Не ждали", или „Іоаннъ Грозный надъ трупомъ сына", Рѣпина"... Вслѣдъ затѣмъ, авторъ выражаетъ сожалѣніе, что „на долю 14-й передвижной выставки выпалъ періодъ отдыха самыхъ крупныхъ жанристовъ, составляющихъ гордость и славу талантливой плеяды русскихъ художниковъ", и даетъ отчетъ о присланныхъ въ Одессу картинахъ и портретахъ Рѣпина, Савицкаго, В. Маковскаго, Полѣнова. Онъ особенно восхищается „Партіей въ карты", В. Маковскаго, „Матерью и дочерью", его же, „Больною", Полѣнова.

Въ „Одесскомъ Листкѣ" мы встрѣчаемъ такія сужденія: „Судьба! Точнѣе сказать, какая иронія судьбы! Это своего рода тѣнь Банко, преслѣдующая нашихъ академиковъ. Нужно же было случиться такъ, чтобы онѣ встрѣтились у насъ, въ Одессѣ, въ двухъ шагахъ одна отъ другой. Мы говоримъ о художественныхъ выставкахъ, академической и товарищеской, почти одновременно открывшихся у насъ. Эти двѣ выставки, точнѣе говоря, борьба этихъ двухъ выставокъ переноситъ насъ въ эпоху недавней борьбы романтизма съ классицизмомъ, борьбы ожесточенной, исполненной самыхъ одушевленныхъ чувствъ, самыхъ высокихъ принциповъ, идейныхъ началъ... Но развѣ и на нашей художественной аренѣ нѣтъ своихъ Викторовъ Гюго въ лицѣ Рѣпина и Крамского, этихъ новѣйшихъ электрическихъ свѣтилъ русскаго художества, порвавшихъ связи со всѣми рутинными условленностями, которыя составляютъ conditio sine qua non академическаго Парнаса...

„Вчера намъ довелось пройти среди передвижной выставки Товарищества, и на насъ сразу пахнула свѣжая струя этого романтизма, этого оппозиціоннаго элемента въ искусствѣ, этого либерализма, сказали бы мы, если бы это слово не было такъ опошлено... На васъ сразу со всѣхъ этихъ полотенъ пахнетъ свѣжій воздухъ, вы сразу очутитесь среди реформаторовъ, новаторовъ, этихъ вѣчныхъ рычаговъ прогресса"... И послѣ такихъ общихъ соображеній, авторъ съ симпатіей разбираетъ пейзажи Шишкина, Волкова, картины М. П. Клодта, Кузнецова, Литовченко, портреты Рѣпина (дочь художника), Кузнецова (профессоръ Мечниковъ), Крамского (профессоръ В. С. Соловьевъ) и т. д.

Въ другой статьѣ той же газеты было сказано: „Очевидно, живая сила, руководящая небольшою группою русскихъ художниковъ, продолжаетъ работать и крѣпнетъ съ каждымъ годомъ, а высокая заслуга Общества передвижныхъ выставокъ болѣе и болѣе выростаетъ"... Свой обзоръ картинъ статья эта кончаетъ такъ: „Если мы прибавимъ, что всѣхъ картинъ на выставкѣ 92, и что изъ нихъ добрая половина превосходны, то нѣтъ нужды дѣлать дальнѣйшихъ заключеній о достоинствѣ этой передвижной выставки"...

Въ „Одесскомъ Вѣстникѣ" также помѣщенъ былъ очень сочувственный обзоръ выставки передвижниковъ. Всего больше похвалены были: „Омутъ" Волкова, „портретъ профессора Влад. Соловьева" Крамского и „Больная" Полѣнова, а послѣ нихъ, „портретъ профессора Мечникова"—Кузнецова, „портреты профессора Менделѣева и адвоката Спасовича" — Ярошенки, и „Гетманша"—Бодаревскаго.

Не знаю, какъ отзывались объ обѣихъ передвижныхъ выставкахъ прочія одесскія газеты, но и приведенные примѣры кажутся мнѣ очень значительными и интересными. Они свидѣтельствуютъ, что и провинція наша просыпается и ростетъ въ дѣлѣ искусства, что ея понятія начинаютъ развиваться. А главное, что она уже не желаетъ болѣе ничего принимать на вѣру, какъ другіе указали, какъ принято, а старается дѣйствовать собственнымъ умомъ и понятіемъ. Явленіе въ высшей степени утѣшительное.

(*„Новости", 2 нояб. 1886, № 302, I-го изд.*).

I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

---

4) Біографіи художниковъ.

I. ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ СТАТЬИ.

4. ОЧЕРКИ ЖИЗНИ И ДѢЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКОВЪ.

О ЗНАЧЕНІИ БРЮЛОВА И ИВАНОВА ВЪ РУССКОМЪ ИСКУССТВѢ.

А. КАРЛЪ БРЮЛОВЪ [1]).

Несмотря на то, что Брюловъ и Ивановъ занимаютъ въ нашемъ искусствѣ, по общему приговору, самое высокое мѣсто, несмотря также на общепризнанную значительность ихъ вліянія, у насъ до сихъ поръ еще мало сдѣлано для критической оцѣнки ихъ произведеній. Статей о Брюловѣ напечатано у насъ, конечно, не мало; но авторы ихъ ограничиваются только выраженіемъ своихъ восторговъ, не помышляя о томъ, что художника, хотя бы и самаго любимаго, должно разсматривать критически, какъ и всякаго другаго дѣятеля. Въ томъ, что̀ писано объ Ивановѣ, есть уже нѣчто болѣе похожее на критику: съ самаго начала, во мнѣніяхъ своихъ объ Ивановѣ, публика наша раздѣлилась на двѣ противоположныя, почти враждебныя партіи, такъ что статьи объ Ивановѣ, высказывая мнѣнія той или другой стороны, имѣютъ характеръ нападенія или защиты, слѣдовательно, хоть сколько-нибудь разсматриваютъ предметъ съ разныхъ сторонъ. Но и это еще не критика.

Я хочу попробовать разсмотрѣть произведенія Брюлова и Иванова, опредѣлить ихъ сущность, характеръ, значеніе и физіономію таланта обоихъ живописцевъ. При этомъ уже самъ-собою является вопросъ о вліяніи Брюлова и Иванова на наше искусство, а этотъ вопросъ важнѣе всего остальнаго, когда дѣло идетъ объ этихъ художникахъ, потому что, какъ покажетъ, я надѣюсь, мой опытъ, произведенія того и другаго не столько важны сами по себѣ, сколько по тому вліянію, которое они имѣли на нашихъ художниковъ и на художественныя понятія нашей публики.

Въ предлагаемой статьѣ я займусь Брюловымъ, затѣмъ я посвящу такой же трудъ Иванову. Но я буду разсматривать этихъ обоихъ художниковъ вовсе не съ цѣлью рѣшить, кто изъ нихъ выше, чей талантъ больше: задача моя здѣсь состоитъ вовсе не въ возвышеніи одного художника насчетъ другаго, но въ томъ, чтобы опредѣлить характеръ того и другаго, и посмотрѣть, какъ они выполнили свое назначеніе, въ какомъ отношеніи находились къ тому дѣлу, которому служили.

Въ концѣ я помѣщу нѣсколько писемъ Брюлова и Иванова: почти всѣ эти письма писаны ими изъ Италіи въ Общество поощренія художниковъ, и были до сихъ поръ неизвѣстны публикѣ; они составляютъ такой важный матеріалъ для моего разбора, что безъ нихъ мнѣ было бы невозможно обойтись. Они относятся къ молодымъ годамъ Брюлова и Иванова и заключаютъ въ себѣ такія драгоцѣнныя и любопытныя подробности, которыхъ тщетно было бы искать во всѣхъ другихъ біографическихъ матеріалахъ, до сихъ поръ извѣстныхъ. Брюловъ и Ивановъ, сами того не сознавая, рисуютъ въ этихъ письмахъ портреты съ самихъ себя, въ первую пору жизни, когда передъ ними только что открылось художественное поприще; высказываютъ все то объ искусствѣ, что̀ намъ всего нужнѣе выслушать отъ нихъ; наконецъ, даютъ понятіе о тѣхъ вліяніяхъ и обстоятельствахъ, посреди которыхъ выросли и воспитались ихъ таланты. Здѣсь передъ нашими глазами обозначается рама, въ предѣлахъ которой совершилось потомъ все развитіе этихъ художниковъ,—программа, по которой создались всѣ произведенія послѣдующей ихъ жизни.

I.

Одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ фактовъ въ жизни Брюлова есть та огромная разница, которая всегда оказывалась между оцѣнкою его у насъ и въ остальной Европѣ.

У насъ, можно сказать съ первой минуты своего появленія, произведенія Брюлова разомъ преисполнили всѣхъ необыкновеннымъ восторгомъ, разомъ были признаны такими небывалыми чудесами искусства, съ которыми могутъ поспорить развѣ только созданія Рафаэля и Микель-Анджело. Брюловъ былъ съ перваго дня поставленъ на колоссальный пьедесталъ.

Въ то же время, въ остальной Европѣ, думали о Брюловѣ совсѣмъ иначе: иностранцы не только оставались довольно равнодушны къ его картинамъ, но постоянно высказывали невысокое мнѣніе о его та-

[1]) Настоящая статья была напечатана въ „Русскомъ Вѣстникѣ“ 1861 г. съ значительными пропусками и измѣненіями въ текстѣ, который можетъ быть возстановленъ здѣсь только отчасти. *Ред.*

лантѣ и произведеніяхъ, а иногда обнаруживали рѣшительную антипатію къ господствующему въ нихъ направленію. Одни итальянцы составляютъ исключеніе: ихъ мнѣніе о Брюловѣ сходилось съ мнѣніемъ русскихъ.

Такъ было въ продолженіе всей жизни Брюлова, и эта разница взгляда продолжается отчасти и до сихъ поръ, уже цѣлую четверть столѣтія. Такое явленіе не можетъ быть случайно.

Итальянская слава Брюлова дошла сюда еще задолго до прибытія „Послѣдняго дня Помпеи". Въ главномъ журналѣ того времени, „*Библіотекѣ для Чтенія*", при первыхъ же слухахъ, появилась цѣлая статья о Брюловѣ, подъ заглавіемъ: *Новый Микель-Анджело*, гдѣ переведены главнѣйшія изъ напыщенныхъ итальянскихъ статей и стихотвореній, сопровождавшихъ тріумфы Брюловской картины въ Римѣ и Миланѣ. Скоро потомъ, „*Библіотека*" привела съ негодованіемъ отзывъ парижскаго журнала „*Artiste*", гдѣ строго разбирали „Послѣдній день Помпеи". Этотъ отзывъ казался „*Библіотекѣ*" страшнымъ преступленіемъ, авторъ ея объявленъ величайшимъ невѣжею въ художествѣ. „*Библіотека*" старалась казнить презрѣніемъ дерзкую статью, даже старалась объяснить ее національнымъ антагонизмомъ. Эти статьи настроили общее мнѣніе къ ожиданію чего-то самаго необыкновеннаго. Когда картина прибыла въ Петербургъ, энтузіазму публики не было предѣловъ, и сама Академія художествъ публично объявила, что „Послѣдній день Помпеи" первая картина нашего вѣка (см. *Отчетъ за 1836 годъ*). Чтобъ дать понятіе о томъ, что тогда говорили и думали, не худо привести нѣсколько мѣстъ изъ извѣстной статьи Гоголя о Брюловѣ:

„Картина Брюлова, говоритъ Гоголь, [illegible] ярчайшихъ явленій XIX вѣка. Это свѣтлое воскресенье [illegible] [illegible] Картина Брюлова [illegible] [illegible] [illegible]

дѣятельности здѣсь въ Россіи Брюловъ никогда не слыхалъ ничего другаго, кромѣ восторженныхъ выраженій энтузіазма и обожанія? Даже самымъ сильнымъ, самымъ глубокимъ и великимъ натурамъ грозитъ въ такомъ случаѣ паденіе.

Но между тѣмъ какъ у насъ всѣ съ рабскимъ подобострастіемъ преклонялись передъ Брюловымъ, совсѣмъ иначе думали о немъ въ Европѣ,—только, къ сожалѣнію, до него самого не долетало ни одного слова, ни одной мысли, изъ того, что тамъ говорилось и думалось о немъ. Что же говорили о Брюловѣ въ Европѣ? Я приведу нѣсколько образчиковъ. Сужденія эти будутъ для насъ тѣмъ важнѣе, что они почти всѣ относятся къ „Послѣднему дню Помпеи", безспорно лучшему и совершеннѣйшему созданію Брюлова.

Во французскомъ журналѣ „*l'Artiste*", напечатали объ этой картинѣ, послѣ того, какъ она была выставлена въ Парижѣ на художественной выставкѣ 1834 г., слѣдующее: „Парижъ не станетъ, конечно, продолжать для г. Брюлова торжества, начатаго Римомъ, и намъ не было надобности долго разсматривать этотъ предметъ его удивленія, для того, чтобы сіяніе славы г. Брюлова исчезло для насъ. Въ Италіи, восторженные стихи и проза возвели Брюлова на высшую степень знаменитости; Римъ и Миланъ объявили произведеніе его кисти великимъ созданіемъ. Но мы теперь узнаемъ только, что такое для итальянцевъ великое созданіе: благодаря „Послѣднему дню Помпеи", мы получаемъ понятіе и о прочихъ итальянскихъ великихъ произведеніяхъ нашего времени. Въ картинѣ г. Брюлова есть, конечно, нѣкоторыя замѣчательныя качества, но ихъ немного. Мы ихъ не отрицаемъ: такъ напримѣръ, его картина задумана съ большою смѣлостью воображенія; въ композиціи есть движеніе; нѣкоторыя фигуры, или точнѣе сказать нѣкоторыя части фигуръ нарисованы мастерски, и хотя бѣльшая часть эпизодовъ выполнены въ духѣ той ложной и театральной манеры, которою отличалась старая французская школа, но все-таки нѣкоторые изъ нихъ сочинены съ простотой и силою. Поэтому, недостатки можетъ быть и не заглушили бы хорошихъ качествъ, еслибы художникъ не увлекся странными понятіями о краскахъ и общемъ тонѣ для своей картины. Картина у него вышла зеленая, синевато-блѣдная, все въ ней рѣзко, все нескладно кричитъ, все въ ней отталкиваетъ. Глаза деретъ, когда смотришь на нее, и для критика не малая задача заставить себя даже только просто разсматривать ее... Въ самыхъ ужасныхъ явленіяхъ природы есть своего рода гармонія, которая придаетъ имъ грозную красоту; но этой гармоніи г. Брюловъ вовсе не постигаетъ. Его картина, зеленая, бѣлая и черная на переднемъ планѣ, красная и пылающая потоками лавы въ фонѣ, производитъ въ общей сложности не ужасъ, а смѣхъ".

Въ другомъ журналѣ, „*Quotidienne*", писали (1834, № 98): „Мы будемъ безпристрастны къ г. Брюлову; но говоря объ его картинѣ, постараемся забыть преувеличенія итальянской печати, съ которыми согласиться не можемъ. „Послѣдній день Помпеи" есть скорѣе произведеніе рисовальщика чѣмъ колориста, несмотря на то, что въ этой картинѣ замѣчаются большія претензіи на необычайные драматическіе эффекты сложнаго освѣщенія. Намъ не нравится это освѣщеніе, холодное и мертвое, точно отъ сѣрнаго пламени, пожирающаго городъ; не нравятся эти зеленые и голубые дома, блѣдные жители, освѣщенные пламенемъ волкана. Не чувствуешь жизни подъ кожею всѣхъ этихъ бѣглецовъ: правда, кожа одѣваетъ ихъ кости, но крови подъ нею нѣтъ. Изъ всего этого выходитъ, что мы не можемъ отнести г. Брюлова къ числу колористовъ. Посмотримъ теперь, что должно признать за нимъ, какъ рисовальщикомъ и сочинителемъ. Какъ рисовальщикъ, г. Брюловъ можетъ безспорно считаться въ числѣ искуснѣйшихъ художниковъ; фигуры перваго плана представляютъ у него вообще рисунокъ твердый и хорошо вылѣпленный, указывающій на основательную школу; художественное знаніе выбранной г. Брюловымъ натуры—очень глубоко, но эта натура низкая и лишенная своеобразности, типъ ея не имѣетъ того смѣлаго оттѣнка мѣстности, который составляетъ одно изъ великихъ достоинствъ Энгра. Эти Помпейцы, бѣгущіе отъ пожара своего города, представляются намъ труппой трагическихъ актеровъ, застигнутыхъ пожаромъ посреди театральнаго представленія. Что касается до сочиненія этой огромной картины, то мы можемъ сказать только, что оно такъ относится къ истинной драматической живописи, какъ мелодрама къ истинной драмѣ".

Знаменитый знатокъ въ искусствѣ и археологъ, Леноманъ, сказалъ также свое слово о картинѣ Брюлова въ журналѣ „*le Temps*" (1834, 14 марта, № 1608): „Тотъ родъ живописи, говоритъ онъ, съ которымъ г. Брюловъ пытается познакомить насъ, пользуется еще въ Италіи всею добросовѣстностью италіанскаго энтузіазма. У италіанцевъ навѣрное всегда произведетъ эффектъ сумбуромъ движеній (le tapage des mouvements) и контрастами группъ; у нихъ не знаютъ разницы между расположеніемъ массъ у балетмейстера и устройствомъ композиціи у живописца: опера, балетъ, картина, все у нихъ говоритъ однимъ языкомъ, вездѣ у нихъ условныя положенія, аффектированныя позы, рѣзкія краски; и фразы, и выговоръ, и рисунокъ—все у нихъ вычурно. Тѣ же самые люди, которыхъ вчера восхищалъ Паччини или Санквирико въ манерныхъ мелодіяхъ или разцвѣченныхъ декораціяхъ оперы „*Ultimo giorno di Pompeji*" (послѣдній день Помпеи), нашли для себя тѣ же впечатлѣнія въ картинѣ г. Брюлова и остались до крайности благодарны ему за то, что онъ продлилъ для нихъ оперное представленіе и внѣ театра. Пріѣхавъ въ Италію съ тѣмъ изумительнымъ даромъ подражанія и съ тѣмъ совершеннымъ отсутствіемъ творчества, которыя характеризуютъ всѣхъ русскихъ художниковъ, г. Брюловъ усвоилъ себѣ, съ безпредѣльною довѣрчивостью, всѣ тѣ предразсудки, которые привели италіанскую живопись въ самое крайнее состояніе; онъ образовалъ свой талантъ на этихъ предразсудкахъ, онъ потратилъ на нихъ такую легкость исполненія, съ которою мы ничего не можемъ

ніе. Ей было некогда, да и не до того, чтобы разбирать то, что пробудило ее. Блестящіе портреты Брюлова, небывалыя до тѣхъ поръ у насъ остроумныя и ловкія картинки-виньетки, во множествѣ сыпавшіяся изъ-подъ его карандаша или кисти въ аристократическіе альбомы, довершили всеобщее очарованіе, закрѣпили тѣсное сближеніе Брюлова, если не со всею нашею публикой, то по крайней мѣрѣ съ тою ея частью, которой голосъ имѣлъ тогда самую большую силу и вліяніе, и такимъ образомъ Брюловъ тотчасъ же былъ призванъ величайшимъ геніемъ, неслыханнымъ феноменомъ искусства. Впослѣдствіи онъ не оправдалъ первоначальныхъ ожиданій, и не произвелъ уже ничего, что равнялось бы „Помпеѣ“. Послѣ этой картины онъ уже не развивался, а подъ конецъ жизни пошелъ даже значительно назадъ, и врожденное стремленіе его къ эффекту и пестротѣ такъ усилилось, что начинало въ его картинахъ становиться совершенно невыносимымъ. Поэтому всеобщій энтузіазмъ значительно затихъ, но понятіе о великости Брюлова было прочно заложено во всѣхъ умахъ, и привычка считать его тѣнь, чѣнъ его сочли при появленіи „Послѣдняго дня Помпеи“ осталась въ прежней силѣ.

II [1]).

Какой былъ главный родъ Брюлова? Нельзя обозначить его однимъ словомъ, такъ разнородны были задачи, за которыя онъ брался на своемъ вѣку. По старинной академической терминологіи, надобно бы сказать, что Брюловъ былъ живописецъ *историческій*, а также *жанристъ* и *портретистъ*. Послѣдній терминъ понятенъ, но что касается до первыхъ двухъ, которые очень смѣшны и составляютъ нынѣче забавный анахронизмъ, то необходимы слова два для ихъ объясненія.

Къ историческому роду живописи относились всѣ картины, которыхъ сюжеты были заимствованы изъ Ветхаго и Новаго Завѣта, изъ миѳологіи, изъ аллегорій и изъ исторіи всѣхъ временъ и народовъ, притомъ такія картины, которыя должны были отличаться героичностью или идеальностью лицъ и событій, мѣрною важностью. Именно, по причинѣ своей героичности и идеальности, картины историческаго рода и признавались главною задачей искусства, главною цѣлію, къ которой должна стремиться живопись; картины же на всѣ тѣ сюжеты изъ человѣческой жизни или изъ жизни природы, которые представляли эту жизнь въ ея будничномъ, вседневномъ видѣ, безъ всякаго геройства и идеальности, считались чѣмъ-то второстепеннымъ, чѣмъ-то такимъ, что можетъ быть терпимо на придачу при главномъ родѣ живописи. Этому *низкому*, какъ бы не совсѣмъ законному виду живописи, и дали презрительное названіе *жанра* (genre). Ясно, что эти забавныя дѣленія принадлежатъ прошлому столѣтію, и появились на свѣтъ въ одно время съ подраздѣленіями поэзіи на высокую и низкую, на поэзію одъ, мадригаловъ, пастушескую, поэзію легкую (poésies légères) и т. д. До какой степени эти подраздѣленія никуда болѣе не годятся, до какой степени ихъ старыя названія ничего болѣе не выражаютъ, прекрасно доказывается тѣмъ, что на наше время принуждены были выдумывать такіе удивительные промежуточные термины, какъ „историческій жанръ“, а между тѣмъ сюжеты новѣйшихъ картинъ все-таки не умѣщаются въ тѣ категоріи, куда ихъ насильно втискивали.

Брюловъ никогда не могъ возвыситься надъ этими понятіями. Сочиненія его носятъ на себѣ, во всей цѣлости, печать прежнихъ академическихъ подраздѣленій; каждое изъ нихъ такъ и говоритъ зрителю: „Я историческая картина, значитъ ищите во мнѣ идеальности и героичности“, или же: „я жанръ, значитъ вы найдете у меня все что поразвязнѣе, посвободнѣе, разныя вольности и натуральности“. Но для насъ такія перегородки не существенны, и мы прямо обратимся къ содержанію брюловскихъ сочиненій, не останавливаясь на томъ, къ какому роду и виду живописи они могутъ или должны принадлежать по прежнему дѣленію. Намъ важно только узнать: что хотѣлъ, что въ состояніи былъ выразить Брюловъ, что онъ дѣйствительно выразилъ. Прочее не интересно.

Нѣтъ спору, что Брюловъ былъ чрезвычайно замѣчательный художникъ въ разныхъ техническихъ отношеніяхъ. Но техника есть только средство. И въ ней задача искусства, а въ томъ, что посредствомъ ея выражено,—особливо когда рѣчь идетъ о живописцѣ, котораго признаютъ геніемъ всемірнымъ, совершителемъ переворота въ искусствѣ. Изучая строеніе, надо напередъ понять его планъ, а потомъ уже его фасадъ.

Я не буду дѣлать различія между совершенно оконченною брюловскою картиной и эскизомъ или рисункомъ. Сами поклонники Брюлова всегда твердили, что каждый рисунокъ, каждый эскизъ его, какъ бы они былъ легко набросанъ, такъ талантливъ, такъ совершененъ, что выражаетъ все художественное значеніе Брюлова, — всего Брюлова. Сверхъ того, натура Брюлова была по преимуществу натура экспромта, перваго порыва, перваго увлеченія. Лучшее и значительнѣйшее было у него всегда то, что онъ дѣлалъ подъ вліяніемъ порыва: часто потомъ онъ охладѣвалъ къ своему произведенію, бросалъ его, никогда къ нему не возвращался, и вотъ причина, почему всегда такъ много оставалось у Брюлова вещей только что начатыхъ, набросанныхъ въ первый присѣстъ. Сохранилось даже чрезвычайно-интересное извѣстіе о томъ, какъ самъ Брюловъ смотрѣлъ на свои первыя подмалевки, набросы, въ сравненіи съ вещами конченными. Въ 1851 году, слѣдовательно за немного уже мѣсяцевъ до своей смерти, Брюловъ написалъ однажды, въ Римѣ, масляными красками, голову своего друга Титтони. Онъ находилъ, что Титтони похожъ на Брута, высѣченнаго изъ мрамора Микель-Анджеломъ, оттого и захотѣлъ дать портрету поворотъ и выраженіе Микель-анджеловской головы.

[1]) Здѣсь редакціей „Рус. Вѣстника“ была выпущена цѣлая глава о *миѳахъ* Брюлова насчетъ художества и художниковъ. *В. С.*

Онъ въ нѣсколько часовъ набросалъ такую голову, которая привела Тиціани въ восхищеніе. Но когда этотъ послѣдній сталъ упрашивать Брюлова, чтобы онъ докончилъ портретъ, Брюловъ отвѣчалъ: „На что тебѣ, чтобъ я окончилъ его? Все самое важное тутъ есть, остальное—обманъ (imposture), и если будетъ время, я когда-нибудь въ два-три часа докончу все это“. То, что тутъ разсказано про портретъ, еще гораздо болѣе прилагается къ сочиненіямъ Брюлова, гдѣ дѣло шло уже не о воспроизведеніи внѣшняго оригинала, а объ осуществленіи собственной его фантазіи, внутри его самаго возникшихъ образовъ. Здѣсь еще болѣе все для Брюлова состояло лишь въ томъ, чтобы набросать на холстѣ или бумагѣ сверкнувшую въ воображеніи, минутно согрѣвшую его мысль. Самъ Брюловъ не разъ говорилъ: „Какъ я завидую тѣмъ великимъ живописцамъ, которые трудились постоянно, какъ будто никогда не покидало ихъ вдохновеніе! Я не могу такъ работать, для меня скученъ процессъ писанія красками“. (Статья г. Мокрицкаго въ „*Отеч. Зап.*“ 1855 г., т. CIII, стр. 155). Мнѣ скажутъ: А припомните другія слова Брюлова въ письмѣ его изъ Рима, 1825 года (см. въ приложеніяхъ, № 14), что онъ убѣдился, изучая Рафаэля и Леонардо Винчи въ томъ, что „сколько широкая кисть нужна въ большихъ картинахъ, столько нужна строгая отдѣлка въ маленькой картинѣ, для разсматриванія коей должно приблизиться такъ, чтобы глазъ зрителя былъ занятъ одною ею“? Но это не больше какъ разсужденія, назначенныя для извиненія слишкомъ тщательной отдѣлки и даже (по его собственному выраженію) сухости, въ которой, онъ боялся, упрекнутъ его италіанское „Утро“. Тщательная оконченность живописи не была въ натурѣ Брюлова; талантъ его выражался напротивъ въ первомъ воодушевленномъ набросѣ, всѣ его картины въ томъ свидѣтельствуютъ; слѣдовательно, когда рѣчь идетъ о содержаніи брюловскихъ сочиненій, характерѣ и значеніи его концепцій, для насъ не можетъ быть разницы между оконченною картиной, эскизомъ и рисункомъ. Въ этомъ отношеніи, бо́льшая или меньшая оконченность, бо́льшее или меньшее мастерство выполненія, играютъ совершенно второстепенную роль.

III.

Брюловъ сдѣлалъ на своемъ вѣку много картинъ, эскизовъ и рисунковъ на сюжеты взятые изъ исторіи. Сюжеты изъ исторіи! Это большое дѣло. Исторія, историческія картины для насъ совсѣмъ другое дѣло, чѣмъ для академиковъ. Не всякій тотъ поэтъ кто пишетъ стихи, давно уже говорятъ всѣ,—и точно также, прибавимъ теперь, не всякій тотъ историческій живописецъ, кто беретъ для своихъ картинъ сюжеты изъ исторіи. Посмотримъ, что́ такое сочиненія Брюлова на сюжеты изъ исторіи.

Одни изъ нихъ принадлежатъ античному міру, другія среднимъ вѣкамъ, третьи новой исторіи. Казалось бы, Брюлову равно близки и понятны всѣ эпохи и всѣ народы; ни отъ одного историческаго момента или событія не отказывалась его кисть или карандашъ; всѣ одинаково могли воодушевлять его фантазію. Только что пріѣхавъ въ первый разъ въ Римъ, онъ вдругъ бросился на множество самыхъ разнообразныхъ сюжетовъ для картинъ: началъ одинъ разомъ и Филоктета, и умывающуюся Италіянку, и Юдиѳь съ Олоферномъ, и Олега у Константинополя (см. въ приложеніяхъ письмо № 6); немного позже принялся за братьевъ Іосифа, Эринію у пастуховъ, вакханалію, аллегорію Надежды, бесѣду Нумы Помпилія съ Эгеріей (письмо № 10); въ послѣдствіи онъ точно также принимался разомъ за сюжеты изъ всѣхъ временъ и народностей. Еслибъ основываться на однихъ собственныхъ его словахъ, пришлось бы подумать, что онъ имѣлъ и глубочайшее уваженіе къ исторіи, и истинное понятіе о значеніи ея въ живописи. Г. Желѣзновъ въ своей статьѣ говоритъ: „Брюловъ требовалъ, чтобы всякій сюжетъ былъ трактованъ буквально-вѣрно исторіи своей“. Но дѣйствительно ли Брюловъ обладалъ даромъ постигать исторію и воплощать ее въ своихъ картинахъ?

Уже совершенно одинаковая пригодность *всѣхъ* сюжетотъ для Брюлова, отсутствіе какой-либо особой симпатіи или антипатіи при выборѣ между ними заставляютъ подозрѣвать, что въ дѣйствительности всѣ они ему были равно далеки. Нельзя равно любить все, нельзя быть способнымъ ко всему. Человѣкъ такъ устроенъ, что какъ бы онъ ни былъ талантливъ, все-таки натура его требуетъ исключительныхъ привязанностей; въ нихъ вся его сила, и отказаться отъ нихъ значитъ осуждать себя на блѣдную безличность, доказывать лишь совершенное равнодушіе и безучастіе свое къ чему бы то ни было.

Все это невольно подумаешь, пробѣгая въ мысли разнородные сюжеты, за которые на своемъ вѣку принимался Брюловъ. Но когда начнешь разсматривать, что́ онъ именно сдѣлалъ изъ каждаго изъ нихъ, то скоро первоначальное подозрѣніе превращается въ дѣйствительное убѣжденіе. Античный міръ столько же чуждъ Брюлову, какъ средневѣковый и новый міръ. Ни котораго изъ нихъ онъ не понималъ, ни которому не сочувствовалъ, ни въ который не могъ перенестись, ни въ одномъ не могъ схватить тѣ глубокія черты, въ которыхъ выразилась вся ихъ душа, вся ихъ жизнь.

При выборѣ историческихъ сюжетовъ, ни лица, ни событія не интересовали Брюлова, не овладѣвали его духомъ и художественною фантазіей; онъ объ этомъ никогда не заботился. Его поражали всѣ эти сюжеты чисто съ внѣшней, декораціонной своей стороны; дальше въ свой сюжетъ онъ никогда не хотѣлъ и не могъ углубиться. Въ одномъ изъ писемъ своего молодаго времени (см. ниже № 6), Брюловъ говоритъ, что отказывается отъ начатой картины „Юдиѳь и Олоферъ“, по случаю трудности ночнаго освѣщенія, дневное же кажется ему „непозволительнымъ отступленіемъ отъ исторіи“. Хорошо, еслибы всѣ его отступленія отъ исторіи были только подобны этому! Но освѣщеніе ночное или дневное казалось ему вопросомъ важнымъ, а между тѣмъ онъ не чувствовалъ, какъ нарушаетъ въ своихъ карти-

ный *pendant* къ „Помпеѣ". Историческаго въ ней ровно столько же, сколько въ „Помпеѣ".

Все дѣло въ картинѣ состоитъ только въ томъ, что свирѣпый Гензерихъ врывается съ дикою ватагой Вандаловъ въ Римъ, и между тѣмъ какъ самъ тончетъ конемъ своимъ беззащитныхъ женщинъ, умоляющихъ о пощадѣ, орда его грабитъ, рѣжетъ, неистовствуетъ. Подробности картины столько же не интересны, какъ и главная задача. Картина есть олицетвореніе насилія, буйства, животной свирѣпости съ одной стороны,—слабости, беззащитности, страха и ужаса съ другой. Но во всемъ этомъ нѣтъ у Брюлова и тѣни чего-нибудь дѣйствительно историческаго. Гензерихъ точно такой же академическій, казенный злодѣй и тиранъ, какихъ пропасть можно увидать во множествѣ картинъ, а еще болѣе во множествѣ оперъ и балетовъ; его Вандалы—старинныя условныя маріонетки. Нѣкоторые изъ нихъ—для того только безобразные негры, чтобы черными своимъ тѣломъ представить живописцу эффектный контрастъ съ бѣлизной преслѣдуемыхъ Римлянокъ. Жажда контраста, эффекта—вотъ чѣмъ дышетъ вся картина. Ни тогдашнихъ людей, ни характеровъ, страстей, чувствъ, взаимныхъ отношеній людей—ничего этого нѣтъ въ картинѣ; все замѣнено такими группами, людьми, выраженіями, которыя перенося куда хочешь, въ любую эпоху—все равно. Какъ и въ „Помпеѣ", въ задуманной картинѣ выразились только страхъ и чувство самосохраненія передъ налетѣвшею гибелью. Нѣтъ, для того чтобы высказать только то, что здѣсь находимъ, не стоило приниматься и за эту картину. Если „Помпея" есть не что иное, какъ изображеніе стада, перепуганнаго бурей, то „Нашествіе Гензериха" представило только стадо, на которое напали голодные волки. Ярость, страхъ и ужасъ, вотъ все, что Брюловъ съумѣлъ здѣсь задумать и выразить.

У Брюлова есть русская картина: „Осада Пскова". Еще въ 1823 году Брюловъ писалъ Обществу поощренія художниковъ: „Сильнѣйшимъ моимъ желаніемъ всегда было произвести картину изъ россійской исторіи". Разныя причины долго ему въ томъ мѣшали, наконецъ послѣ „Помпеи" представился къ тому случай. Уже въ 1835 году Брюловъ принялся за сочиненіе „Осады Пскова". Много разъ приступалъ онъ къ выполненію картины, многое написалъ въ ней, и однакоже никогда не могъ кончить ее. Что жъ? Кажется мы ничего отъ того не потеряли. Въ этой, особенно неудачной брюловской картинѣ, было бы еще меньше интереса чѣмъ въ предыдущихъ, и еще гораздо менѣе можно было бы найдти тамъ страницу исторіи.

Здѣсь такое же множество лицъ какъ и въ „Помпеѣ"; но ни всѣ они вмѣстѣ, ни которое-нибудь въ особенности, не имѣютъ ничего общаго съ Россіей XVI вѣка, не переносятъ насъ въ Псковъ, осажденный Стефаномъ Баторіемъ. Разсвирѣпѣвшій монахъ, бросающійся верхомъ въ самую середину рѣзни съ крестомъ въ поднятой рукѣ и, кажется, только о томъ жалѣющій, что у него въ рукѣ не кистень и не бердышъ; священникъ, всего виднѣе выдѣлившійся на фонѣ и поднимающій въ воздухѣ мечъ, какъ призывъ къ битвѣ—какъ все это не по-русски, какъ всѣ эти темы пахнутъ иными привычками, иными нравами: монахами крестовыхъ походовъ, духовенствомъ феодальныхъ схватокъ. Такіе ли были наши монахи и священники, такими ли они представляются въ сценахъ нашей исторіи, тамъ даже, гдѣ они принимали участіе въ битвѣ! Но просматривайте и всю остальную картину: что въ ней русскаго? Ни въ чемъ не сказался ни русскій духъ, ни русскій складъ, ни русскія привычки. Русскаго во всемъ этомъ столько же, сколько бываетъ въ русской картинѣ, дѣланной какимъ-нибудь иностранцемъ. Однѣ только внѣшности и костюмъ, скопированные съ народа или съ музейныхъ древностей, и ничего того, что составляетъ сущность, характеръ народный. Даже лица какія-то не русскія.

И умирающій Псковитянинъ, театральнымъ жестомъ посылающій въ бой маленькаго сына, и этотъ мальчикъ, который, бросаясь въ самый пылъ сѣчи, не выразилъ на своемъ лицѣ ни пламеннаго одушевленія, ни мучительной мысли объ умирающемъ отцѣ, и мать его, съумѣвшая только испугаться, когда на колѣнахъ у нея лежитъ блѣдная голова умирающаго мужа, а маленькій сынъ бѣжитъ передъ глазами ея подъ удары яростныхъ воиновъ; и духовенство съ образами, и много, много другихъ подробностей картины—все это общія мѣста, общая классная манера сочиненія! Куда ни посмотри, нѣтъ исторіи, нѣтъ русскаго народа, нѣтъ Руси, и всего меньше Руси XVI в. Даже мотивы, взятые изъ описанія осады Пскова Карамзина, вышли такъ ничтожны и безцвѣтны на брюловской картинѣ, какъ нельзя было бы сдѣлать ихъ и нарочно. Псковская женщина, поящая истерзанныхъ русскихъ, воевода князь Шуйскій, сходящій съ раненаго коня—эти фигуры ничего не представляютъ кромѣ внѣшности изображаемаго факта: женщина столько же равнодушна и спокойна, какъ будто она поитъ своихъ телятъ, а не воиновъ посреди тревоги сраженія, въ двухъ шагахъ отъ пролома; Шуйскій—Богъ знаетъ какой-то всадникъ, слѣзающій со споткнувшагося и красиваго коня. Не то Брюлову было важно изобразить, какъ Шуйскій въ рѣшительную минуту, когда русскіе слабѣли и уступали, вдругъ бросился передъ ними, ободрилъ всѣхъ и наконецъ оттиснулъ враговъ, а только то, какъ великолѣпенъ былъ сѣрый конь князя, и какъ этотъ всадникъ красиво освободился изъ стременъ. Куда ни посмотришь, нѣтъ во всей картинѣ ни одного изъ тѣхъ глубокихъ душевныхъ движеній, которыя подымаются въ великія трагическія минуты. Никакой психологической драмы передъ вами не совершается, видите только одну декорацію свирѣпой драки и рѣзни. Сводя вмѣстѣ всѣ впечатлѣнія отъ картины, ничего въ ней не находишь, чего не въ состояніи были бы вообразить живописцы нашей прежней школы.

Между сочиненіями Брюлова особенно забавны его рыцари и сцены изъ среднихъ вѣковъ. Вѣроятно и тѣ и другія ему особенно нравились, когда онъ такъ часто къ нимъ возвращался. Но что онъ изобразилъ здѣсь? По его понятіямъ, рыцари кажется на то только и рождались, чтобы цѣловать черезъ рѣшетку

или черезъ балконъ ручку или ножку своей возлюбленной. Другихъ мотивовъ для своихъ рыцарей Брюловъ не находилъ. Опять-таки, когда Брюлову приходилъ въ голову нѣжный сюжетъ тайнаго или прощальнаго поцѣлуя, сцена отъѣзда или возвращенія, Брюловъ никогда иначе его не представлялъ себѣ и не изображалъ, какъ посредствомъ рыцаря и его возлюбленной. Рыцари на это только и были ему нужны. Кажется, всего однажды сдѣлалъ онъ изъ этого исключеніе, именно въ своемъ рисункѣ: „Поле сраженія послѣ битвы рыцарей и мусульманъ". Здѣсь рыцари служатъ для другаго мотива. Но и здѣсь рыцарей, можно сказать, вовсе нѣтъ, а есть только груды латъ, съ людьми внутри ихъ заключенными, груды шлемовъ, оружія, хаотически перемѣшанныя. Притомъ, для Брюлова рыцари были здѣсь не болѣе какъ предлогомъ; ему пришла въ голову довольно безтолковая и антихудожественная мысль: представить хаосъ въ небѣ, послѣдовавшій за хаосомъ на землѣ—битвою, и состоящій въ томъ, что христіанскіе и магометанскіе ангелы влекутъ въ разныя стороны, въ разные рая, погибшихъ въ сраженіи. Изображенія летящихъ рыцарей столько же ничтожны, какъ и изображенія сладкихъ гвидо-реніевскихъ ангеловъ. Ни одно изъ всѣхъ этихъ лицъ не интересовало въ дѣйствительности Брюлова; ему собственно до нихъ не было дѣла: онъ думалъ только о *пикантности* своего небеснаго хаоса, о свѣтовыхъ эффектахъ, ловкихъ группахъ и техническихъ трудностяхъ позъ и раккурсовъ.

Въ античныхъ сюжетахъ, Брюловъ едва ли не всегда попадалъ на такіе мотивы, которые всего больше противорѣчатъ духу древности: такъ, напримѣръ, его небольшая картина масляными красками „Діана и Эндиміонъ", съ Сатиромъ, у котораго отъ скотской жадности текутъ слюнки, и съ Амуромъ хлопающимъ въ листъ на ладони, столько же антична по содержанію и формамъ, какъ сочиненіе Поль-де-Кока или Баркова. Но объ его античныхъ сюжетахъ намъ придется еще говорить ниже.

Въ сочиненіяхъ на сюжеты изъ новой исторіи, Брюловъ доказалъ не меньше чѣмъ во всѣхъ остальныхъ, до какой степени далекъ онъ отъ исторіи, сколько ему чуждъ и непонятенъ историческій духъ. У него можно встрѣтить нѣсколько такихъ сочиненій, гдѣ выразилось уже не непониманіе исторіи, а такое легкомысленное обращеніе съ нею, которое граничитъ съ презрѣніемъ. Я приведу два яркіе тому примѣра,—большую акварель: „Ришелье пляшущій передъ Анной Австрійской, чтобы пріобрѣсти ея любовь", и эскизъ масляными красками: „Возвращеніе Пія IX въ Римъ послѣ 1849 года". Что такое объ эти картины, какъ не насмѣшка надъ исторіей, низведеніе ея на степень жалкаго анекдота, назначеннаго для потѣхи грубаго и неразборчиваго вкуса? Въ одной картинѣ, великій человѣкъ, пойманный живописцемъ врасплохъ въ ту минуту, когда онъ позабылъ себя, когда онъ жалокъ и презрѣненъ, когда передъ нами остался только рабъ животной прихоти, согласившійся на шутовское переодѣванье, на шутовское униженіе передъ вѣтреною женщиной, надъ нимъ насмѣхающеюся,—какая блестящая задача, достойная Скриба или Дюма! На другой картинѣ, все населеніе Рима, въ значительную историческую минуту собравшееся въ великолѣпную базиліку, для встрѣчи главы своей церкви и государства, и уличенное въ чемъ же?—въ томъ, что оно тогда ничѣмъ другимъ не могло быть занято, ни къ чему другому не было способно, какъ къ пошлости! Передъ вами представители всѣхъ слоевъ римскаго населенія. Но что ихъ наполняетъ? Знатная римская барыня и крестьянка-Фраскатанка, аристократы и плебеи, аббатъ, монахъ, офицеръ, старые и молодые, всѣ заняты пошлымъ любезничаньемъ и волокитствомъ, всѣ забыли и о папѣ, и о великолѣпной католической службѣ, никому въ голову не приходитъ даже мысль о томъ переворотѣ, который совершается этимъ возвращеніемъ папы, никто и не вспомнитъ, что передъ тѣмъ происходило въ этомъ самомъ Римѣ [1]). Неужели таковъ въ самомъ дѣлѣ былъ Римъ и ничего въ немъ больше не было? Нѣтъ, этой клеветѣ, этой легкомысленной насмѣшкѣ, никто не повѣритъ. Значитъ ли это быть историческимъ живописцемъ, если позволять себѣ такія печальныя историческія карикатуры? Исторія нашего времени требовала чего-нибудь болѣе серьезнаго отъ искусства, звала его на задачи, далекія отъ такой пустоты и фривольности.

Скажутъ: „Но Брюловъ хотѣлъ сдѣлать здѣсь не историческія картины, а жанръ". Будто это отвѣтъ! Кому же дѣло до школьныхъ, притомъ еще ложныхъ и безсмысленныхъ раздѣленій? Передъ нами сюжетъ и его выполненіе. Вотъ все, что до насъ касается. Двухъ разныхъ способовъ выраженія быть не можетъ и не должно.

Наконецъ, какъ послѣдній примѣръ историческихъ сочиненій Брюлова, я представлю ту картину, которую онъ задумывалъ въ послѣдніе дни своей жизни. Она должна была быть громадна и по размѣрамъ, и по содержанію; въ ней (по собственнымъ словамъ Брюлова) онъ хотѣлъ выразить всего себя. Онъ считалъ, что ея успѣхъ долженъ быть колоссаленъ; въ ней думалъ онъ явиться Микель-Анджеломъ нашего времени, создать что-то такое, чему подобнаго по грандіозности не бывало со временъ „Страшнаго Суда" Сикстинской капеллы. Въ послѣднее время свое, Брюловъ часто говорилъ, что геній Микель-Анджело сталъ ему всего родственнѣе въ цѣлой живописи, и что послѣдніе годы жизни онъ посвятитъ на то, чтобы создать произведеніе, которое въ формахъ новаго искусства воскреситъ все величіе этого живописца. Для того онъ изобрѣлъ сюжетъ, который долженъ былъ заключить въ себѣ исторію всего міра, весь родъ человѣческій, какъ и „Страшный Судъ" Микель-Анджело. Брюловъ одного только боялся,—что почти вездѣ его

[1]) Эта картинка масляными красками сдѣлана въ 1850 году, но уже и за двадцать лѣтъ прежде Брюловъ сдѣлалъ для княгини Гагариной акварель съ содержаніемъ, очень похожимъ на содержаніе настоящей картинки. Только тамъ представлено не возвращеніе папы, а другая процессія духовная, именно во время одного очень живописнаго римскаго праздника, извѣстнаго подъ именемъ *Infiorata*.

картину запретятъ,—а потому онъ хотѣлъ выставить ее въ первый разъ въ той странѣ, гдѣ ничего не запрещаютъ и ничего не боятся — въ Англіи. Болѣзнь помѣшала ему выполнить эту картину, и все ограничилось только однимъ эскизомъ, сохранившимся въ Римѣ у Титгони. Его у насъ почти вовсе не знаютъ, и потому необходимо дать здѣсь понятіе о его содержаніи. Названіе картины „Разрушающее время“ (Il Tempo Destruttore). На самомъ верху картины, посрединѣ, является во весь ростъ фигура времени, крылатаго старика Сатурна, съ косой въ рукахъ. Ею онъ коситъ и сталкиваетъ въ рѣку забвенія все, что было до сихъ поръ великаго на землѣ. Отъ самого верха до низу картина наполнена группами и фигурами, стремительно низвергающимися внизъ: это какой-то яркій разноцвѣтный водопадъ изъ людей. Брюловъ перечислилъ въ этихъ группахъ все, что ему было извѣстно изъ всемірной исторіи. Тутъ ближе всего къ Летѣ видны законодатели и учители древности: Ликургъ, Солонъ, съ разбитыми скрижалями, Эзопъ, Платонъ; не много выше, поэзія, олицетворенная фигурами Гомера съ лирою, которой струны порваны, Пиндара, Виргилія, Данте, Петрарки, Аріоста; потомъ религіи, начиная отъ религіи древности и до послѣдней появившейся на свѣтъ, магометанства: выше ихъ—реформаторы: еще выше—философы и ученые, въ самой срединѣ ихъ Ньютонъ въ звѣздномъ вѣнцѣ, опускающій свой отвѣсъ въ сферу Птоломея, а вокругъ него Галилей, Коперникъ и другіе; съ другой стороны картины—олицетворенія власти: Александръ Македонскій съ Иліадой въ золотомъ ковчегѣ, нѣсколько императоровъ древняго Рима, и въ самомъ верху Наполеонъ съ мечомъ и лаврами и свалившееся съ головы короною; вверху же, сибаритъ Сарданапалъ, въ ужасѣ хватающійся за валяшіяся горы: наконецъ, сжавшіе другъ-друга въ объятіяхъ Антоній и Клеопатра, какъ олицетворенія любви и красоты, и двѣ аллегорическія фигуры: свобода, поднявшая на копьѣ фригійскій колпакъ, и деспотизмъ, давящій ее всею тяжестью своего тѣла. Вотъ главные моменты этой картины.

За двадцать лѣтъ до того, Брюловъ помѣстилъ себя въ первой большой картинѣ своей, „Помпеѣ“; при концѣ жизни, могъ ли онъ пропустить себя въ картинѣ, которая должна была выразить всего его, быть главнымъ его созданіемъ? Онъ, дѣйствительно, и помѣстилъ себя въ картинѣ, но уже не просто художникомъ, какимъ, любопытнымъ зрителемъ всеобщей [illegible] и дѣйствующимъ лицомъ. Какъ же именно Брюлловъ представилъ себя легкимъ, какъ и всѣхъ [illegible] въ числу забвенія и ничтожества; но [illegible] что это такое? исчезаетъ, или жизнь [illegible] или истина [illegible] [illegible] ничего не [illegible] въ общемъ [illegible]

[illegible] остановиться на томъ, что „Разрушающее Время“, [illegible] и бѣдный [illegible] что въ прошломъ [illegible] было великимъ и важнымъ въ прошедшей жизни народовъ. Я прямо пойду къ сущности, къ смыслу этой картины. Брюловъ думалъ, что картина его будетъ колоссальна, что она ужаснетъ грозною истиной мысли. Но гдѣ же эта грозная истина? Пожалуй, картина была бы и поразительна, но только не тѣмъ, чѣмъ думалъ Брюловъ: она поразила бы, вдругъ показавъ всѣмъ, сколько и при большомъ талантѣ можетъ быть въ человѣкѣ сухой прозы, ложнаго пониманія; она показала бы, что при взглядѣ на величественный ходъ исторіи міра, Брюловъ ничего не чувствовалъ, кромѣ злой, навѣянной какимъ-то сплиномъ, мысли о ничтожествѣ всего, что только когда-нибудь было въ мірѣ великаго и возвышеннаго. *Il Tempo Destruttore* есть вмѣстѣ и обвиненіе прошедшаго въ фривольнѣйшемъ безсмысліи, и пророчество будущему еще болѣе жалкой скудости духа. Струны на лирѣ Гомера порваны, горящій вѣнецъ Ньютона готовится потухнуть, скрижали великихъ законодателей разбиты; поэзія, геній, красота, любовь, все великое, что во всѣ времена волновало человѣка и вело его къ дѣламъ и созданіямъ великимъ, появилось у Брюлова въ картинѣ,—но зачѣмъ?—затѣмъ только, чтобъ устремиться къ гибели безъ слѣда, въ вѣчному забвенію, къ ничтожеству? Какая ложь, какая клевета на исторію, какой печальный бредъ больнаго воображенія! Какой бѣдный и узкій взглядъ матеріалиста!

Брюловъ боялся, что его картины вездѣ испугаются, что ее вездѣ запретятъ, какъ провозвѣстительницу опасной истины: напрасный страхъ! Какъ будто можетъ увлечь чью-нибудь фантазію, защитить чьимъ-нибудь умомъ, такая безжизненная греза и ложь? Нѣтъ, этимъ созданіемъ, больше чѣмъ всѣми остальными, Брюловъ доказалъ бы, какъ онъ расходился съ своимъ временемъ, какъ онъ не понималъ, чего нашему вѣку нужно. Каковы бы ни были техническія достоинства этой картины (еслибъ эта картина была исполнена), хотя бы Брюловъ явился въ этой картинѣ выше десяти Рафаэлей и Микель-Анджеловъ вмѣстѣ взятыхъ, ни наше, ни будущее время не простили бы ему, изъ-за всѣхъ совершенствъ рисунка и краски, той лжи и прозы, которыя сдѣлались у него здѣсь главною задачей искусства.

IV.

Кромѣ, быть-можетъ, двухъ-трехъ исключеній, всѣ сюжеты для сочиненій Брюлова на религіозныя темы были выбраны не имъ самимъ, а заказаны ему, тогда какъ, наоборотъ, сюжеты для сочиненій историческихъ были всѣ выбраны имъ самимъ. Это понятно, когда вспомнишь, что общество наше никогда не требовало отъ русскихъ художниковъ чего-нибудь другаго, кромѣ образовъ, портретовъ и кое-какихъ виньетокъ. Если художники сами не вздумаютъ приняться за иной сюжетъ, кромѣ этихъ, никто его не спроситъ у нихъ во всю ихъ жизнь. При такихъ обстоятельствахъ, Брюлову нечего было самому выбирать религіозные сюжеты, когда они сыпались на него со всѣхъ сторонъ. У насъ, какъ выше уже го-

ворено, до сихъ поръ еще полагаютъ, что религіозные сюжеты—законная принадлежность *историческаго живописца*; о настроеніи его дарованія никто не заботится. По академическому дѣленію, кто пишетъ картины на историческіе сюжеты, долженъ писать и на религіозные; на практикѣ именно и основываются на этомъ правилѣ; сами художники такъ къ нему привыкли, что не чувствуютъ побужденія подумать о его смыслѣ. Брюловъ думалъ какъ всѣ. „живописецъ долженъ умѣть писать все", говаривалъ онъ, и потому никогда не отказывался отъ разнообразныхъ сюжетовъ, которые предлагались ему. Изъ писемъ Брюлова, которыя будутъ помѣщены въ концѣ этой статьи, мы увидимъ, что, думая приступить въ Римѣ (въ двадцатыхъ еще годахъ) къ капитальной картинѣ, онъ признавался въ нерѣшительности своей при выборѣ сюжета, и долго не зналъ что взять: сюжетъ ли изъ исторіи Петра Великаго по совѣту Камуччини, утверждавшаго, что долгъ всякаго художника писать картины на отечественные сюжеты, или миѳологическій, или же сюжетъ религіозный, что ему всего болѣе совѣтовало Общество поощренія художниковъ. Подъ конецъ, онъ совсѣмъ было склонился на сторону одного изъ трехъ религіозныхъ сюжетовъ, предложенныхъ Обществомъ: „Іисусъ Христосъ благословляетъ дѣтей", и только вдругъ занявшій его мысль сюжетъ „Послѣдняго дня Помпеи", увлекъ его въ совершенно другую сторону. Въ продолженіе остальной жизни, Брюловъ точно также принимался всегда ни съ большею, ни съ меньшею охотою за тѣ и за другіе сюжеты. Заказывались ли ему картины религіозныя и нерелигіозныя, для него не было разницы между ними, ему было все равно, онъ былъ одинаково готовъ приняться за тѣ и за другія. Но на дѣлѣ есть большая разница между сочиненіями Брюловскими религіозными и нерелигіозными. Въ послѣднихъ, каковы бы ни были недостатки ихъ содержанія и выраженія, есть все-таки извѣстная самостоятельность сочиненія и формъ, своя физіономія; въ картинахъ же религіозныхъ, ничего подобнаго нѣтъ: Блюловъ является въ нихъ лишеннымъ рѣшительно всякой самостоятельности; онъ только повторяетъ одну изъ италіянскихъ школъ временъ начинавшагося упадка живописи.

Только что оставивъ классы академіи, Брюловъ воскликалъ въ Берлинѣ, передъ головой Христа написанной Гвидо-Рени: „Я скопировалъ Гвидова Христа который едва ли не есть нерукотворенный, и сія копія да будетъ моимъ путеводителемъ въ вѣрѣ, головахъ и экспрессіяхъ!" Это душевное желаніе его исполнилось. Гвидо-Рени и болонская школа, къ которой онъ принадлежалъ, во всю жизнь были ему путеводителями. Брюловъ такъ сроднился съ Гвидо-реніевскими концепціями, до того вжился въ его религіозное представленіе и типы, что большая часть его собственныхъ религіозныхъ картинъ сдѣлались будто копіями или подражаніями гвидо-реніевскимъ. Выше его сочиненія, выраженія и типовъ, Брюловъ никогда не поднимался. Большая конечно разница въ живописи, въ письмѣ,—здѣсь Брюловъ создалъ свою манеру; но все остальное есть рѣшительное повтореніе привычекъ и пріемовъ болонской школы, какъ вообще, такъ и въ каждомъ отдѣльномъ намѣреніи, фигурѣ, лицѣ, движеніи, позѣ.

Если составить себѣ понятіе о религіозномъ настроеніи и образѣ мыслей Брюлова изъ того, что онъ самъ разсказывалъ, пришлось бы подумать, что и онъ, и произведенія его были исполнены глубочайшаго религіознаго чувства.

Въ однѣхъ запискахъ о Брюловѣ намъ говорятъ: „Кто зналъ Брюлова лично, тотъ сознается, что пылкое стремленіе его души къ міру надзвѣздному ставило его такъ высоко надъ остальнымъ человѣчествомъ, что всѣ его окружающіе и приближенные питали къ нему какое-то обожаніе." (*Москвитянинъ* 1852, Т. XIX, статья г-жи Ростовской, стр. 147). Однажды, во время концерта въ придворной капеллѣ, онъ весь въ слезахъ говорилъ: „Господи! долго ли мнѣ быть еще въ тѣлѣ? Когда хотя минутно душа моя изъ него вырвется, она въ такомъ блаженствѣ, такъ далеко, такъ высоко... Я слушаю Бортнянскаго, и кругомъ меня цѣлые сонмы ангеловъ, и—какихъ ангеловъ! Кто ихъ напишетъ?" (Авторъ замѣчаетъ, что въ то время Брюловъ писалъ свою картину „Взятіе Божіей Матери на небо",—ibid. стр. 147). Въ другой разъ, слушая какъ Віардо пѣла *Stabat Mater* Перголезе, Брюловъ закрывалъ лицо руками, восклицая: „Она поетъ бнзтѣлесно!" (Ibid., стр. 162). „Никто увлекательнѣе Брюлова не говорилъ о величіи Божіемъ, о премудрости міроздавія, о жизни Искупителя и о безсмертіи души" (ibid., стр. 152). Въ другихъ запискахъ разсказываютъ, что, начавъ расписывать огромный куполъ Исакіевскаго собора, Брюловъ говорилъ иногда: „Мнѣ тѣсно! я бы теперь расписалъ небо. Я изобразилъ бы на немъ всѣ религіи народовъ, которыя существовали отъ сотворенія міра, и торжество надъ всѣми—христіанской!" (*Москвитянинъ* 1852, т. XVI, статья г. Рамазанова, стр. 99). Вотъ, кажется, довольно доказательствъ не только религіозности Брюлова, но еще и пылкости его религіозныхъ стремленій. Казалось бы, человѣкъ съ такимъ настроеніемъ долженъ непремѣнно быть чѣмъ-то въ родѣ вдохновенныхъ средневѣковыхъ живописцевъ-монаховъ, молившихся кистью. Его картины должны бы, кажется, сдѣлаться райскими видѣніями фра-Беато Анджелико де-Фіезоли, или непостижимыми небесными таинствами Рафаэля. Но посмотрите, что вышло на дѣлѣ! Ничего изъ сказаннаго словами не перешло въ картины Брюлова; огромная, безконечная разница оказывается между Брюловымъ, фантазирующимъ или описывающимъ свое настроеніе, и Брюловымъ, передающимъ его въ формахъ искусства.

Кто хоть не много станетъ вглядываться въ сочиненія Брюлова на религіозныя темы, тотъ будетъ пораженъ отсутствіемъ въ нихъ искренняго, дѣйствительнаго чувства. Всякому ясно здѣсь, что картина и сочинитель картины расходились въ разныя стороны, что между ними нѣтъ никакой кровной связи, что вся любовь и весь жаръ, къ которымъ Брюловъ способенъ, идутъ у него только на проявленіе внѣшнихъ средствъ искусства, на поразительное, или, по крайней мѣрѣ, эффектное освѣщеніе, на привлекательное общее рас-

положеніе, на красивость линій и фигуръ. Вотъ все, что составляетъ заботу Брюлова. Освѣщеніе играетъ между всѣмъ самую первую роль. Но религіознаго чувства, того настроенія, которое уносило бы его, по его же словамъ, въ „иной надзвѣздный міръ", „далеко и высоко", которое вырывало бы душу изъ оковъ тѣла, —ничего этого не выразили его картины. Гдѣ у Брюлова почувствуешь порывы души, жаждущей неба, или узрѣвшей его въ минуты восторженности? Гдѣ у него неизъяснимыя чувства, гдѣ безтѣлесный міръ, о которыхъ онъ разсказывалъ друзьямъ и знакомымъ? Гдѣ у него высказалась хотя частица того необъятнаго религіознаго чувства, которому тѣсно было въ огромномъ куполѣ и нужно было—цѣлое небо? Не найдешь ничего этого въ картинахъ брюловскихъ. Брюловъ остался съ ними въ передней искусства, никогда не проникалъ въ самое святилище его, гдѣ раскрываются для вдохновеннаго таланта глубокія тайны и красоты духа. Если Брюлову всегда и вездѣ чужда внутренняя область души, то въ религіозныхъ задачахъ еще больше чѣмъ во всѣхъ прочихъ. Дальше внѣшней маски чувствъ онъ не пошелъ. Видя, какъ мало заключаютъ въ себѣ брюловскія картины, спрашиваешь: неужели только къ этому повели гѣ восторги и вдохновенія, о которыхъ разсказывалъ Брюловъ? Но къ чему же они, когда все, что находишь у Брюлова, доступно самому прозаическому мастерству и умѣнью? Неужели истинное чувство, глубокое душевное постиженіе должны дать въ результатѣ одну только болѣе или менѣе удачную гримасу внѣшности?

Взглянемъ на важнѣйшія изъ брюловскихъ религіозныхъ сочиненій. Жуковскій назвалъ, говорятъ, однажды въ своемъ восторгѣ брюловское „Взятіе Божіей Матери на небо"—богоносныхъ видѣніемъ. Но въ этомъ словѣ поэта не больше правды, какъ въ словахъ Вальтеръ-Скотта, сказавшаго про „Послѣдній день Помпеи", что это цѣлая эпопея. Во „Взятіи Божіей Матери" божественнаго ровно столько же, какъ и въ остальныхъ брюловскихъ религіозныхъ картинахъ: Распятіи, Троицѣ, Христѣ во гробѣ и т. д. Отбросьте эффекты освѣщенія, которыми Брюловъ старается возбудить дѣйствіе своихъ сочиненій и придать имъ впечатлѣніе сверхъестественности,—отбросьте эту главную силу каждой изъ упомянутыхъ картинъ, и что же останется?—фигуры, лица и выраженія, созданныя не высокою религіозною фантазіей, а лишь [illegible] Божественныя личности имѣлъ у него [illegible] пріятныя, [illegible] [illegible] [illegible]

Всего ничтожнѣе женская фигура въ правой сторонѣ картины, вяло утирающая свои неохотныя слезы. Голова Іоанна, какъ всегда у Брюлова, близкое подражаніе типу извѣстной головы Доменикино, пріятной, изящной, однако же никоимъ образомъ не представляющей намъ великаго апостола [1]). Магдалина на колѣняхъ—чисто гвидовская. Но главнымъ является въ картинѣ что?—вовсе не Христосъ, не выраженіе его, не лицо, не голова, а только грудь, удивительно написанная, до того рельефная, что просто выходитъ изъ полотна. Для этой одной груди точно будто и писана вся картина. Кто знаетъ картины Брюлова, того не удивитъ это: примѣры подобнаго не рѣдкость у него.

Забудьте эффектъ освѣщенія въ его „Троицѣ", и тамъ точно также ничего въ цѣлой картинѣ не останется, кромѣ мастерски выпукло написанной груди Христа; остальное—только приличная декорація; всего менѣе удовлетворительно то, что должно бы быть самымъ главнымъ: голова Саваоѳа и Христа.

Отбросьте тоже эффектъ освѣщенія въ Брюловскомъ „Воскресеніи" (эскизѣ картины, назначавшейся въ московскую церковь Спаса), никакого другаго намѣренія ни найдете тутъ, кромѣ намѣренія поразительно-рельефно представить нагую фигуру; все прочее—рутинный, общепринятый пріемъ прежнихъ картинъ, со всѣми анти-художественными подробностями, заведенными старою нашею школою.

Вотъ еще картина Брюлова, его прославленный транспарантъ: „Іисусъ Христосъ во гробѣ". Что занимало воображеніе Брюлова при созданіи этой картины? Какъ всегда, вовсе не самая сущность дѣла, не душа задачи, нѣтъ,—одно мастерство раккурса, побѣжденная техническая трудность, изящно расположенныя складки покрова—вотъ и все. Но глазъ зрителя стремится къ главному, къ головѣ, къ лицу, ищетъ тамъ выраженія божественности, и ничего не находитъ въ этомъ брюловскомъ „Христѣ", кромѣ очертаній лица правильныхъ, но обыкновенныхъ, не лишенныхъ изящества, но которымъ чуждо все, что возвышало бы эту голову надъ множествомъ другихъ, столько же незначительныхъ.

Представляетъ ли Брюловъ Христа спокойнымъ (картина въ церкви на Аптекарскомъ островѣ), или въ моменты патетическіе (напримѣръ, голова Спасителя въ терновомъ вѣнцѣ); представляетъ ли онъ св. Сергія, которому является Богоматерь, или св. Александру, несущуюся въ небо, Анну ли Пророчицу на колѣняхъ въ храмѣ, или апостоловъ-евангелистовъ:—нигдѣ нѣтъ дѣйствительнаго созданія религіозной фантазіи, а всюду только одинъ привычный пріемъ, одна извѣстная манера. Типы ничтожны, выраженіе лицъ еще болѣе. Ни одно изъ этихъ лицъ никогда не произвело душевнаго впечатлѣнія на зрителя: они слишкомъ мало значили въ духовной жизни самого автора. Судить ихъ можно лишь съ технической стороны выполненія.

[1]) Какъ давно Доменикинова голова Іоанна произвела впечатлѣніе на Брюллова, на всю его жизнь, мы знаемъ изъ одного письма его отъ 9 декабря 1823 г.

Если иногда и встрѣчаются у Брюлова мотивы психологическіе, то рѣдко они не фальшивы, рѣдко сообвѣтствуютъ дѣйствительнымъ требованіямъ сюжета. Возьмемъ для примѣра брюловскаго апостола Филиппа. Разсказываютъ, что когда Брюловъ сочинялъ эту фигуру, онъ самъ говорилъ: „Ну, за этого, мнѣ слѣдовало бы дать Георгія"! Дѣйствительно, изъ всѣхъ апостоловъ, этотъ особенно удался ему; онъ сдѣлалъ тутъ фигуру мастерскую по движенію, по жизни, по отличному раккурсу и т. д. Но что же выразила эта фигура? Въ ней нѣтъ и помышленія о томъ вдохновеніи, которое спокойно осѣняло распространителей слова Христова: вмѣсто того, въ этомъ апостолѣ Филиппѣ высказалось что-то молодецкое, воинственное, какое-то безпокойное одушевленіе, раздражительная нетерпимость какого-нибудь средневѣковаго миссіонера, проповѣдывавшаго съ крестомъ въ одной рукѣ, и съ мечомъ въ другой. Брюловскому апостолу не достаетъ только средневѣковой внѣшности, костюма, чтобы сходство было полное. Однимъ словомъ: этотъ апостолъ—прихоть, капризъ Брюлова и больше ничего. Прочіе брюловскіе апостолы не созданы даже и для подобнаго психологическаго выраженія: въ нихъ все ограничивается размашистыми позами и драпировками. Но изъ всѣхъ сочиненій Брюлова на религіозные сюжеты, нѣтъ ни одного слабѣе того, которое онъ назначалъ для Исакіевскаго купола, то-есть именно того, во время работы надъ которымъ Брюловъ такъ реторически разсказывалъ своимъ ученикамъ и знакомымъ, что ему тѣсно, что ему нужно цѣлое небо, для того чтобы высказать наполняющее его чувство. Недавно г. Теофиль Готьѣ, описывая Исакіевскій соборъ, сказалъ (*Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne*, t. I, p 15), что общее расположеніе живописи въ куполѣ нѣсколько напоминаетъ сочиненіе барона Гро, въ парижскомъ куполѣ св. Женевьевы. Не знаю, что надо разумѣть подъ этимъ приговоромъ: похвалу или осужденіе Брюлова; но вѣрно то, что г. Готьѣ, фельетонистъ по части художествъ, всегда очень поверхностный, на этотъ разъ сказалъ большую истину. Да, это сочиненіе именно отзывается въ сильнѣйшей степени вкусомъ наполеоновскаго времени; здѣсь Брюловъ разрѣшилъ наконецъ ту задачу, которую еще въ 1824 году задавало ему Общество поощренія художествъ,—представить, въ одной картинѣ, соединеніе патроновъ разныхъ лицъ (см. письмо № 9), и тѣмъ доказалъ, что Общество было право, требуя отъ него выполненія подобныхъ задачъ. Въ понятіяхъ о религіозныхъ представленіяхъ онъ ничѣмъ не разнится отъ самыхъ запоздалыхъ современниковъ своихъ. Его проектъ купола—огромная декорація, представляющая наборъ персонажей самыхъ разнородныхъ, не имѣющихъ никакой внутренней связи, но собранныхъ и разставленныхъ по правиламъ какого-то особеннаго этикета, не имѣющаго ничего общаго съ религіозными задачами. Брюловъ забылъ здѣсь то, что когда-то прежде самъ же говорилъ, по случаю рафаэлевской *Madonna di Foligno*, противъ представленія въ одной картинѣ „лицъ, жившихъ въ разныя столѣтія, и потому не дѣлающихъ ни связи, ни группы, что совершенно про-

тивно правиламъ изящнаго искусства." (См. письмо № 11).

Въ религіозной живописи, глубокое душевное чувство составляетъ все, а его-то именно Брюловъ не зналъ и не понималъ; онъ доказалъ это въ своемъ *Tempo Destruttore*, гдѣ выразилось такое полное убѣжденіе во всеобщемъ ничтожествѣ человѣка и его исторіи. Что же удивительнаго послѣ этого, если Брюловъ никогда не въ состояніи былъ создать ничего по истинѣ великаго на задачу религіозную? Искусство требуетъ отъ художника искреннихъ убѣжденій, требуетъ, чтобы онъ всѣмъ существомъ своимъ погружался въ создаваемое имъ, для того, чтобы вышло на свѣтъ созданіе глубокое, великое и истинное. Но религіозныя картины Брюлова исходятъ изъ настроенія совершенно противоположнаго, и потому онѣ могутъ имѣть нѣкоторую значительность только для художественныхъ классовъ, для любопытныхъ фанатическихъ поклонниковъ Брюлова, но для массы народа—никакой.

V.

Брюловъ очень любилъ аллегоріи. Любовь къ аллегоріямъ была одною изъ самыхъ отличительныхъ чертъ его характера и вкуса.

Въ молодости, до поѣздки въ Италію, Брюловъ, кажется, не помышлялъ еще объ аллегоріяхъ; наклонность къ нимъ была вѣроятно до времени заглушена тѣмъ направленіемъ, которое сообщала ему Академія,—направленіемъ мысли къ сюжетамъ изъ священной и изъ древней исторіи.

Первымъ слабымъ намекомъ на вкусъ къ аллегоріи можно считать у Брюлова одинъ мотивъ въ его „Нарциссѣ", писанномъ на золотую медаль. Тутъ отъ него ничего другаго не требовали, кромѣ доказательствъ умѣнья прекрасно рисовать и писать; онъ это и выполнилъ, руководясь вмѣстѣ Аполлономъ Бельведерскимъ и натурщикомъ; но онъ вздумалъ прибавить мотивъ, который, по его понятіямъ, превращалъ классный этюдъ въ историческую картину. Онъ представилъ надъ Нарциссомъ, лежащимъ у ручья и глядящимся въ воду, улетающаго Амура. Смыслъ тутъ конечно тотъ, что гдѣ родилась любовь къ самому себѣ, какъ у Нарцисса, тамъ улетаетъ любовь къ другимъ. Не знаю, замѣтила ли тогда этотъ мотивъ Академія; если замѣтила, то, конечно, нашла его похвальнымъ и совершенно сообразнымъ съ заданнымъ ею сюжетомъ: Нарциссъ, Амуръ — вѣдь все это античность! Тогдашней Академіи, разумѣется, и въ голову не могло придти, что подобныя резонерскія аллегоріи были за тысячу верстъ отъ здороваго пластическаго воззрѣнія древнихъ, и противорѣчатъ духу древности. Ея долгъ былъ объяснить начинающему художнику, что его рисунокъ и живопись стоятъ классной награды, но что сочиненіе его на придуманную имъ кудрявую сентенцію не имѣетъ ничего общаго съ античнымъ міромъ. Разумѣется, такого объясненія не могло состояться, и первая (если только это была дѣйствительно первая) аллегорія Брюлова прошла безъ замѣчаній съ чьей-нибудь стороны, и залегла основнымъ камнемъ всѣхъ будущихъ.

Въ Италіи, скоро послѣ своего пріѣзда, Брюловъ принялся за аллегорію; „Надежда питаетъ Любовь", но, кажется, не кончилъ. Въ обществѣ, какъ прежде въ Академіи, никто не ставилъ ему въ упрекъ его аллегорій; Брюловъ до конца своей жизни остался вѣренъ аллегоріямъ, и все болѣе и болѣе находилъ ихъ пригодными для выраженія своей фантазіи. Кажется, еслибы Брюловъ прожилъ еще нѣсколько лѣтъ, всѣ его сочиненія превратились бы, наконецъ, въ одну аллегорію. Чѣмъ долѣе онъ жилъ, тѣмъ все болѣе сочинялъ аллегорій: въ послѣдніе годы его въ Россіи, потомъ на островѣ Мадерѣ, наконецъ въ Римѣ, большая часть его рисунковъ и эскизовъ были все аллегоріи; кажется, ни одна приходившая ему въ голову мысль не могла обойтись безъ того, чтобы не попасть въ эту форму.

Но какъ при самомъ первомъ произведеніи своемъ въ этомъ родѣ, такъ и всегда потомъ, Брюловъ сѣшивалъ въ одномъ понятіи аллегорію съ миѳологіей. Не понимая античнаго міра, онъ, повидимому, считалъ миѳологію какою-то условною игрой фантазіи, которою можно употреблять какъ ни попало для украшенія выдумокъ праздная воображенія. Такъ какъ Брюловъ былъ вообще очень мало образованъ, да притомъ и образованіе въ его время у насъ было очень плохо, то все понятіе его миѳологіи ограничивалось лишь самыми элементарными представленіями, въ родѣ того, что Аполлонъ—солнце, Діана—луна, Нептунъ—вода и т. д. Вся миѳологія была для него лишь кучей аллегорій, онъ мѣшалъ аллегорію съ миѳологіей всякій разъ, какъ представлялась его уму какая-нибудь отвлеченная, общая, по его понятіямъ глубокая и поэтическая, мысль.

Правда, ни одной картины съ аллегорическимъ сюжетомъ не удалось ему дѣйствительно выполнить. За то эскизовъ и рисунковъ, болѣе или менѣе конченныхъ, осталось послѣ него бездна.

Какой ихъ характеръ, какое значеніе? Мы это узнаемъ, взглянувъ на нѣсколько главныхъ между ними.

Возьмемъ напримѣръ его „Діану на крыльяхъ ночи". Эта картинка нарисована чернымъ карандашемъ,—не безъ граціи, о томъ нѣтъ спору. Но летящая женщина съ опущенною головой, въ плащѣ усѣянномъ звѣздами, и перебирающая струны лиры, и Діана въ діадемѣ, спокойно лежащая на ея крыльяхъ,—не должны представлять вашему воображенію только то, что вы видите на рисункѣ: нѣтъ, они должны заставить васъ вообразить то, что у Брюлова было въ головѣ, а именно: *прекрасную свѣтлую ночь, во время которой луна плыветъ по небу.*

Вы смотрите на другую картинку (оставшуюся тоже эскизомъ): Аполлонъ скачетъ въ небѣ на колесницѣ, запряженной огненными конями; наперерестъ ему, поперекъ дороги несется въ другой колесницѣ, запряженной оленями, Діана. Братъ и сестра встрѣтились по самой серединѣ неба (и картины), на лету обнялись и поцѣловались, и летятъ въ разныя стороны. Вы думаете, что передъ вашими глазами встрѣча двухъ миѳологическихъ божествъ—совсѣмъ нѣтъ: здѣсь надо разумѣть солнечное затмѣніе 1851

года, и за колесницей Аполлона поднимается изъ моря Гора (божество часовъ дня) съ циферблатомъ въ рукахъ, гдѣ намѣченъ часъ, въ который именно случилось въ 1851 г. это затмѣніе.

Еще картинка карандашемъ: Сатурнъ представляетъ Нептуна разнымъ божествамъ Олимпа, изъ которыхъ каждое сидитъ въ какомъ-то особенномъ кругѣ. Опять и здѣсь дѣло идетъ не объ Олимпѣ и его божествахъ: Брюловъ желаетъ представить вашему воображенію открытіе астрономомъ Леверрье планеты Нептунъ. Божества въ кругахъ—это планеты, извѣстныя уже до Нептуна; Сатурнъ—время, которое рекомендуетъ старымъ планетамъ новую.

Вотъ еще эскизъ: спящая Юнона, во время сна которой Парка подноситъ къ груди ея маленькаго Геркулеса. Здѣсь также Юнона, Геркулесъ и Парка только подставныя лица; совсѣмъ не въ нихъ дѣло. Картина должна представить намъ „происхожденіе млечнаго пути въ небѣ“.

Точно такія-же аллегоріи: „Невинность покидаетъ землю“, [1]) „Минерва (т.-е. разумъ) удерживаетъ искусство и гонитъ изъ храма—удовольствіе“, „Время“, „Аврора“ и т. д. Въ другомъ рисункѣ, Меркурій изгоняетъ изъ храма Венеру; въ третьемъ еще, онъ изгоняетъ Венеру и Бахуса и т. д. Содержаніе одной аллегоріи своей „Римъ“, Брюловъ самъ разказываетъ въ письмѣ [2]) наконецъ сюда же относится главная изъ всѣхъ аллегорій его—*Tempo Destruttore*.

Спрашиваю теперь: что всего болѣе останавливаетъ вниманіе въ этихъ сочиненіяхъ? Конечно не духъ древности, не античныя формы: этого и тѣни нѣтъ въ перечисленныхъ сочиненіяхъ; къ античному Брюловъ не имѣлъ никакой способности. Но въ такомъ случаѣ что же всего болѣе поражаетъ въ этихъ картинахъ, какъ не вычурность мысли, несносная холодная разсудочность? Здѣсь художникъ отрекается отъ главной способности поэтическаго здороваго таланта:—постигать и передавать существующее въ живыхъ формахъ дѣйствительности. Какая дѣйствительность можетъ быть въ темныхъ отвлеченностяхъ, гдѣ все живое подмѣнено какими-то далекими умственными формами, точно пустыми скорлупками? Жизнь отлетѣла отъ этихъ подстановокъ; онѣ съ своими намеками и ссылками, со своими тонко-сплетенными хитростями, обращаются вовсе не къ поэтическому чувству нашему, а къ самой прозаической сторонѣ нашего ума. Онѣ рождаютъ лишь то удовольствіе, какое можетъ дать отгаданная загадка. Еслибы Брюловъ сказалъ гдѣ-нибудь въ обществѣ: „А знаете, господа, что такое нынѣшнее затмѣніе солнца, или нынѣшнее открытіе Леверрье, или млечный путь въ небѣ? Это поцѣлуй Аполлона съ Діаной, это представленіе Сатурномъ Нептуна прочимъ прежнимъ планетамъ, это—капли молока, брызнувшія изъ груди Юноны, когда она проснулась и увидѣла, что маленькій Геркулесъ сосалъ ея молоко“. Собесѣдники, можетъ быть, улыбнулись бы остряку, но тутъ и дѣлу конецъ. Искусство не въ состояніи прибавить тутъ ничего своею пластикой.

Аллегорія являлась всегда въ эпохи паденія искусства, во время наибольшаго пониженія вкуса. Такъ у древнихъ она явилась въ послѣдніе дни Рима, когда античный міръ выродился и издыхалъ. У новѣйшихъ, въ эпоху париковъ и фижмъ, и тогда аллегорія овладѣла рѣшительно всѣмъ, за что только ни принималось искусство. Безъ аллегоріи, просто нельзя себѣ представить искусство рококо. Одно и тоже направленіе вкуса и мысли научало тогда пудриться и румяниться, уродовать стрижкой сады, и наполнять всю архитектуру завитками, а скульптуру и живопись—безконечными аллегоріями.

Быть можетъ найдутся люди, которые скажутъ: „Какъ однако же обвинять Брюловскія аллегоріи въ холодѣ, въ прозаичности, когда все, что ни дѣлалъ Брюловъ, носило всегда слѣды его огненной натуры, его энтузіазма? Это противорѣчіе“. Дѣйствительно, это противорѣчіе; но оно въ натурѣ и характерѣ самого Брюлова. Мы видѣли разницу между религіознымъ настроеніемъ, о которомъ онъ самъ разсказывалъ, и религіозностью, которая напечатлѣвалась на его произведеніяхъ: мы видѣли, что въ сочиненіяхъ на историческіе сюжеты вся страстность, вся горячность его натуры ничуть не повела его къ выраженію другихъ душевныхъ движеній, кромѣ страха, испуга и трусости. Такъ точно случилось и съ аллегоріями, какова бы ни была горячность его натуры. Ея дѣйствіе не простиралось нигдѣ дальше техники исполненія, и въ аллегорическихъ произведеніяхъ Брюлова мы опять встрѣчаемъ повтореніе того страннаго, удивительнаго явленія, которое видимъ нерѣдко у талантливыхъ импровизаторовъ, адвокатовъ, актеровъ: сліяніе горячаго исполненія съ холодомъ, ничтожностью, ложью въ содержаніи. Огонь внѣшняго исполненія не есть еще доказательство жизни самаго содержанія. Равновѣсіе того и другаго встрѣчается

[1]) Сюжетъ этой аллегоріи пространно разказанъ г. Рамазановымъ въ *Москвитянинѣ*, 1852 г., № 16, стр. 11 .

[2]) Въ письмѣ изъ Рима къ В. П. Григоровичу (находящемся нынѣ въ Императорской Публичной Библіотекѣ), Брюловъ писалъ въ сентябрѣ 1850 года: „Я ни шагу почти не дѣлаю здѣсь въ Римѣ, чтобы не побесѣдовать съ ваши. Какъ бы изумились теперь, взглянувъ на эту трижды властвовавшую надъ міромъ старуху, одряхлѣвшую наконецъ и, кажется, уже невозвратно: это трупъ еще дышащій, а насѣкомыя уже ползаютъ по немъ. Я сдѣлалъ рисунокъ одной дамѣ, представляющій Римъ въ видѣ старой сѣдой женщины, облокотившейся на руку; на колѣнахъ бременящій ее шлемъ; щитъ съ буквами SPQR свалился съ лѣвой ея руки, въ ногахъ обломанная мраморная волчица съ Ромуломъ и Ремомъ; но ея защитники еще охраняютъ ее: это—Микель-Анджело, держащій рисунокъ, на коемъ начерчена капелла Sistina, а по лѣвую Рафаэль со всѣми рисунками Ватикана, сзади ихъ видны тѣни цезарей, Тита, Траяна, Марка Аврелія и прочихъ. Вдали неоцѣненные остатки древности и куполъ Петра. Вотъ что заставило такъ Галловъ *нынѣшнихъ* быть осторожными въ метаніи артиллерійскихъ пилюль, а не то что новые гуси вздумали, то-есть, что храбрость пробудившаяся въ нихъ заставила продлить осаду на два мѣсяца. Надобно отдать справедливость Французамъ, что они даже учтиво стрѣляютъ...“

лишь у тѣхъ великихъ, истинныхъ художниковъ, къ числу которыхъ Брюловъ не принадлежалъ.

VI.

Брюловъ вполнѣ признавалъ то школьное раздѣленіе, по которому исторической живописи прежде противополагали такъ-называемыхъ *жанръ*, и, сообразуясь съ нимъ, произвелъ не мало сочиненій въ этомъ родѣ. Онъ такъ твердо держался границъ, назначенныхъ для этихъ сочиненій, что все сдѣланное имъ въ этомъ родѣ и нельзя теперь назвать ничѣмъ инымъ, какъ *жанрами*; они именно какая-то привѣска къ *главному* роду произведеній Брюлова, снисхожденіе великаго человѣка къ мелочи, милостивая его шутка, *pendant* къ *легкимъ поэзіямъ* сочинителей прошлаго вѣка, которые считали настоящимъ своимъ назначеніемъ сочинять эпопеи и трагедіи, и лишь иной разъ снисходили до сочиненій *легкихъ*.

Жанры представляютъ у Брюлова содержаніе поверхностное, несеріозное, въ соединеніи съ насмѣшкой и каррикатурой, а часто и съ грубою непристойностію, для которой аллегорическій или миѳологическій вымыселъ служитъ предлогомъ, а вмѣстѣ и прозрачною завѣсой. Что касается этого послѣдняго элемента сочиненій Брюлова,—непристойности, часто доходящей до грязнаго,—то нельзя не замѣтить, что онъ всегда былъ во вкусѣ этого художника, наравнѣ съ остротой и каррикатурой. Онъ изгналъ у Брюлова развѣ изъ тѣхъ только сочиненій, гдѣ героичность или идеальность казалась ему рѣшительною къ тому помѣхой; въ остальныхъ произведеніяхъ (не исключая даже портретовъ) нѣкоторая непристойность никогда не казалась ему неумѣстною; онъ считалъ ее милою и граціозною шаловливостію, пріятною приправой. Приводить примѣровъ я здѣсь не буду; каждый самъ легко найдетъ ихъ у Брюлова.

Но, оставляя въ сторонѣ этотъ столько характеристическій для Брюлова элементъ, нельзя довольно надивиться въ *жанрахъ* этого живописца на тому легкомыслію, которое играетъ въ нихъ самую главную роль. Во множествѣ Брюловскихъ *жанровъ*, всего болѣе итальянскихъ и турецкихъ сюжетовъ. Выборъ палъ преимущественно на эти два народа, конечно потому только, что яркость, живописность и оригинальность внѣшней формы того болѣе останавливала на себѣ вниманіе Брюлова. Но что высказалъ онъ [illegible] Увы, [illegible] ничего. У него [illegible] не схватить, не выжить и не высказать о немъ; для него [illegible] существуетъ,—т. е. [illegible]

[illegible]

лишены характера. Какъ манкенная кукла служитъ единственно для навѣшиванья костюмовъ, такъ и эти двѣ фигуры сами по себѣ ничего не значатъ и ничего не выражаютъ. Одна, Богъ знаетъ зачѣмъ, серіозна чуть не до угрюмости, другая (конечно въ противоположность) Богъ знаетъ почему сѣется; обѣ вмѣстѣ, онѣ только предлогъ для того, чтобы ловко написать и ловко освѣтить голыя плечи и рука натурщицъ. Такимъ образомъ, голое тѣло, эффектное освѣщеніе, ничтожность дѣйствія—вотъ въ чемъ заключаются обѣ картинки: болѣе ничего въ нихъ нѣтъ. А казалось бы, италіянская народная жизнь могла дать здѣсь гораздо больше и содержанія, и выраженія.

Всѣ прочіе многочисленные *жанры* Брюлова (масляными красками, акварелью и карандашомъ), послѣдовавшіе за этими двумя первыми, ничѣмъ въ сущности не отличаются отъ нихъ. Они всѣ столько же поверхностны. Онъ стиралъ со сценъ и формъ народныхъ всѣ особенности, случайности, неправильности, которыя даютъ имъ особенную физіономію и характеръ. У Брюлова есть Итальянцы, Турки, люди какого угодно народа,—кромѣ одного русскаго, котораго онъ всю свою жизнь не примѣчалъ по своему *итальянству*. Но всѣ его Турки и Италіянки рисованы не съ натуры, а по правиламъ школы. Тѣ лица, руки, ноги, весь складъ, все говоритъ о профессорѣ и классѣ. Италіянскіе поселяне, каретеры, пиффераро, Альбанезки, пастухи, монахини, аббаты. Турки и Турчанки (между которыми огромное большинство одалисокъ—такое же *общее мѣсто*, какъ его рыцари)—всѣ они прошли сквозь гипсовый и натурный классъ. Національнаго тутъ столько же, сколько въ народной пляскѣ у театральнаго танцора, или въ народной пѣснѣ у учителя музыки.

Что каса-тся до содержанія, то довольно взглянуть на списокъ Брюловскихъ *жанровъ*, чтобы убѣдиться въ совершенномъ ихъ ничтожествѣ. Посмотрите на ихъ выборъ. Гречанка кормитъ сахаромъ лошадь своего возлюбленнаго; сонъ Турчанки; сонъ Гречанки; прогулка султанскихъ женъ; одалиска на балконѣ; одалиски вокругъ Бахчисарайскаго фонтана; черный евнухъ надѣваетъ рубашку на нагую одалиску; пиффераро черезъ балкончикъ цѣлуетъ руку Альбанезки; каретеръ угощаетъ виномъ, въ одеколонѣ, свою возлюбленную; семейство каретера; спящіе лаццарони; Италіянка въ лѣсу; прерванное свиданіе; пиффераро; италіянская исторія; какъ всѣ [illegible] Мадонна изъ [illegible] въ альманахахъ [illegible] года; [illegible] въ [illegible] модѣ какъ разъ прошлаго [illegible] Въ тѣхъ альманахахъ [illegible]

[illegible] Брюлов [illegible] задачи [illegible] не [illegible] Напримѣръ [illegible] [illegible] [illegible]

вызвать чувство художника; они должны были бы выразить глубокія и прекрасныя психологическія подробности—и что же? Вмѣсто того, вездѣ представленъ одинъ лишь внѣшній фактъ и внѣшній контрастъ. Все, что должно бы сопровождать эти внѣшніе факты, составлять ихъ душу, ихъ главную сущность—все выпущено, позабыто. Однимъ словомъ, здѣсь повтореніе того же, что мы видѣли въ историческихъ, религіозныхъ и аллегорическихъ сочиненіяхъ Брюлова.

Всего непріятнѣе поражаютъ между Брюловскими *жанрами* тѣ, въ которыхъ на первомъ планѣ стоитъ его вычурный умъ. Здѣсь довольно будетъ двухъ примѣровъ. Въ одной картинкѣ, проснувшійся ребенокъ играетъ цвѣтами, положенными въ его гробикъ; во второй, представлены подъ италіянскимъ трельяжемъ старуха италіянская поселянка, и дочь ея, молодая женщина, въ полулежачемъ положеніи, заставляющая танцовать на своихъ колѣнахъ маленькаго сына. Картинка названа „Четыре возраста“. Но здѣсь только три; гдѣ же четвертый? Въ отвѣтъ на это, Брюловъ указывалъ на то, чего при первомъ взглядѣ не замѣчалъ зритель: молодая женщина беременна,— и вотъ гдѣ подразумѣвается четвертая эпоха жизни! Здѣсь обозначился необыкновенно ярко складъ ума Брюлова: мотивы обѣихъ картинокъ обрисовываютъ самого художника, у котораго искусство становится на второй планъ, уступая главное мѣсто блесткѣ остроумія, эффекту, контрасту. Въ обѣихъ задачахъ не поэтическое воодушевленіе было въ основѣ, а, какъ въ аллегоріяхъ, одно холодное умничаніе. У Брюлова было одно только намѣреніе: добыть изъ сюжета эффектную остроту, затѣйливую пряность. Лица, которыя онъ изображалъ, были ему не задачею, а только средствомъ.

Итакъ, въ *жанрахъ* своихъ Брюловъ вездѣ остановился на полдорогѣ: они не осуществляютъ живой натуры въ ея дѣйствительной правдѣ, а передѣлываютъ ее по своему, и нигдѣ не добираются до ея внутренней поэзіи; далѣе, они служатъ ему на то, чтобы воплотить, въ какой бы то ни было формѣ, настроеніе, свойственное вовсе не сюжетамъ, а только ему самому. Предостереженія Общества поощренія художниковъ, при отправленіи его за границу, пошли въ прокъ. Брюловъ никогда не разставался съ мыслію, что „задачи изъ вседневной жизни имѣютъ мало значенія въ искусствѣ“. Онъ весь вѣкъ продолжалъ думать, что онѣ не требуютъ высшихъ силъ искусства, и что на нихъ довольно употреблять „свободное отъ другихъ, болѣе важныхъ занятій время“. Это и отозвалось вездѣ. Въ *жанрахъ* своихъ Брюловъ доказалъ, что у него не было ни уваженія, ни любви къ живой дѣйствительности, ни пониманія ея: онъ понималъ и чувствовалъ однѣ внѣшнія формы.

VII.

Портреты—самый многочисленный отдѣлъ между произведеніями Брюлова. Они же, безъ сомнѣнія, и самый важный.

Здѣсь, наконецъ, мы касаемся того пункта, гдѣ талантъ Брюлова является въ полномъ блескѣ и силѣ, гдѣ нѣтъ уже болѣе ничего, чтобы обезображивало и затемняло его, гдѣ все совокупляется для того, чтобы дать ему просіять со всѣхъ сторонъ. Брюловъ былъ превосходный рисовальщикъ и колористъ. Колоритъ его, правда, прежде всего стремился къ необычайному эффекту, представлялъ часто преувеличеніе, неразборчивую рѣзкость, и никогда не могъ приблизиться къ красотѣ, истинѣ и гармоніи Тиціана, или жизненной энергіи Рубенса, однако заключалъ въ себѣ и много правды, а главное—жизни, сочности и силы. Что же касается лѣпки и рельефности у Брюлова, онѣ всегда составляли предметъ всеобщаго изумленія своимъ необыкновеннымъ совершенствомъ. Всѣ эти разнородныя мастерства, соединившись вмѣстѣ, составляли въ рукѣ Брюлова великое художественное могущество. Передача натуры въ ея разнообразіи, и характеровъ во всей ихъ истинѣ, была также возможна ему здѣсь: препятствія, поставленныя ему въ другихъ произведеніяхъ самимъ свойствомъ его дарованія, здѣсь уже не существовали. Концепція его, всегда капризная, своевольная, часто ложная, была уже тутъ не у мѣста; она была не нужна; нуженъ былъ одинъ взглядъ таланта, глубоко постигающаго данную природу, и мастерская рука художника, умѣющая передать ее со всею ея жизнію. Все это было у Брюлова; оттого его портреты—рядъ совершенствъ.

Между ними есть, правда, нѣсколько такихъ, изъ которыхъ хотѣлось ему сдѣлать „историческія картины“, но это только исключеніе. Здѣсь онъ опять промахнулся, точно также какъ вездѣ, гдѣ долженъ былъ создавать, сочинять, и портреты этого рода въ свою очередь доказали, что даръ сочиненія всегда составлялъ слабѣйшую сторону таланта Брюлова и обезображивалъ или заслонялъ лучшія его достоинства. Историческіе портреты Брюлова всѣ содержатъ въ себѣ что-то натянутое, ложное, придуманное; они непріятно поражаютъ зрителя своею искусственностью и аффектаціей. Скажемъ о нихъ напередъ.

Для того, чтобы навязать тому или другому лицу характеръ и значеніе, нужные по его мнѣнію для „исторической“ картины, чтобы сдѣлать изъ портрета во что бы то ни стало сцену. Брюловъ придумывалъ иногда костюмы или дѣйствіе, вовсе не взятые съ натуры, а напротивъ чуждые дѣйствительной жизни и привычкамъ представляемаго лица. Основаніемъ служилъ тутъ одинъ деспотическій капризъ Брюлова.

Такъ напримѣръ, онъ вздумалъ написать А. Н. Демидова въ древне-боярскомъ костюмѣ, несущимся верхомъ по сибирскимъ лѣсамъ; князя Обеленскаго—тоже русскимъ бояриномъ посреди развѣшенныхъ щитовъ и мечей; живописца Яненко—рыцаремъ; одну натурщицу—турчанкой; Джулію Титтони—Жанной Д'Аркъ въ латахъ и держащею коня подъ уздцы; молодаго нѣмецкаго художника въ Римѣ—рыцаремъ и т. д. Что за маскарадъ всѣ эти портреты! Сразу видно, что все дѣло состоитъ тутъ не въ дѣйствительной типичности представляемыхъ лицъ, не въ дѣйствительной пригодности ихъ физіономіи или фигуры для изображенія боярина, рыцаря, турчанки и

т. д., а только въ безпокойствѣ воображенія, которое не любитъ простоты и натуральности, и которому даже въ портретахъ хочется создать что-нибудь вычурное. А потомъ опять страсть къ аллегоріямъ. Нельзя сомнѣваться, что во многихъ „историческихъ портретахъ" у Брюлова таятся аллегоріи. Ихъ можно всегда ожидать отъ Брюлова; ему вѣчно казалось, что аллегорія помогаетъ уразумѣнію натуры, возвышаетъ внутреннее значеніе, характеристику. Тому есть также фактическія доказательства.

Весь фонъ въ большомъ портретѣ графини Самойловой представляетъ маскарадъ; но это не простой маскарадъ, а по разсказамъ самого Брюлова—аллегорическій „маскарадъ жизни". Каждое лицо имѣетъ здѣсь свое особенное, таинственное значеніе, представляетъ особенный намекъ. Тутъ есть и перерожденный сатиръ, тутъ есть и улучшенный Меркурій, съ которою ужасной [illegible] сатиру [illegible] сабину, для которой чужду тѣнь, за которыми [illegible] готовый [illegible] жертвенникъ; тутъ же и множество другихъ [illegible], относящихся къ главному [illegible] лицу. [illegible] маску, и [illegible] [illegible] [illegible] аллегорическій смыслъ. Такова уже вся картина. Аллегорическія [illegible] другихъ [illegible] Брюлова [illegible] [illegible] такъ [illegible] [illegible] [illegible]

дѣлать изъ своихъ портретовъ все, что ни приходило ему въ голову? Ясно, что онъ обращался здѣсь съ живыми личностями такъ, какъ будто онѣ были вымышленныя лица его картинъ, для которыхъ натурщикъ долженъ, въ изобрѣтенной имъ позѣ и собранномъ съ разныхъ сторонъ костюмѣ, стоять какъ велитъ живописецъ. Удивительное раболѣпство!

Однако, всѣ приведенные портреты—только исключенія у Брюлова, и, по счастью, ихъ немного. Переряживанье простиралось единственно на „историческіе“ портреты и лишь на немногіе изъ „не-историческихъ“. Всѣ остальные портреты у Брюлова—а ихъ такъ много,—именно всего болѣе поражаютъ простотою, безыскусственностью общаго, чрезвычайною близостью къ жизни и привычкамъ представляемыхъ лицъ, правдивымъ постиженіемъ характеровъ, и, прежде всего, необыкновеннымъ мастерствомъ передачи ихъ, безъ всякихъ придуманныхъ эффектовъ. Въ этихъ портретахъ каждый человѣкъ изображенъ такъ просто, такъ естественно; все самое существенное, самое важное въ его характерѣ, умѣ, душѣ, схвачено такъ глубоко и живо, что точно видишь передъ собою того человѣка, котораго изображаетъ портретъ. Вся его натура передъ вами; въ картинѣ выражено разомъ множество сторонъ духа, которыя раскрывались передъ наблюдающимъ умомъ художника не въ одну встрѣчу, а во много разныхъ встрѣчъ; оттого, чѣмъ больше всматриваешься въ брюловскій портретъ, тѣмъ больше въ немъ открываешь всесторонней правды и глубины. Разнообразіе портретовъ у Брюлова изумительно: какъ бывало всегда у великихъ портретистовъ, что ни портретъ, то новый мотивъ, самый простой, самый естественный и вмѣстѣ самый выразительный для натуры изображаемаго лица. Кажется, самый характеръ человѣка, свойства его натуры, всѣ вмѣстѣ сложившіеся, диктовали Брюлову, какую форму, какую позу, какое движеніе дать тому, кто долженъ появиться въ портретѣ, и именно оттого, въ свою очередь, поза, движенія, общая форма, являются въ картинѣ дѣйствительно только для того, чтобы напечатлѣть въ умѣ самое мѣткое, вѣрное и правдивое представленіе. Вспомнимъ все, что составляетъ красоту, силу и мастерство Брюловской живописи: чрезвычайную привлекательность общаго, необыкновенную сочность красокъ, свѣтъ, блескъ, выпуклость тѣла, правду подмѣченныхъ тонкихъ тоновъ; все это совокупялось въ одно поразительное и блестящее цѣлое, дышащее жизнью и истиной. Стóитъ, между множествомъ удивительныхъ Брюловскихъ портретовъ взглянуть на портретъ князя А. Н. Голицина; на подмалевку портрета Крылова, на портретъ старушки Титтони (самъ Брюловъ называлъ его „удавшимся“) на портретъ сына ея Анджело Титтони, наконецъ на портретъ самаго Брюлова, этотъ удивительный портретъ, который чуть не вся наша академія упрашивала его никогда не кончать и оставить такимъ, какимъ онъ вышелъ въ 2—3 часа, экспромптомъ, изъ-подъ его горячей кисти;—стóитъ даже увидать хотя одинъ изъ нихъ, чтобъ убѣдиться, что портреты были истиннымъ призваніемъ Брюлова, что въ нихъ высказалось все лучшее, къ чему только онъ былъ способенъ; и что онъ принадлежалъ къ числу такихъ портретистовъ, какихъ до сихъ поръ было не много на свѣтѣ.

VIII.

Теперь взглянемъ на отношеніе Брюлова къ другимъ художникамъ. Нельзя удержаться отъ сравненія; оно само напрашивается. При великой славѣ картинъ Брюлова, при обожаніи, которымъ окружены были всѣ его созданія, въ продолженіе цѣлой четверти столѣтія, не легко согласиться, что Брюловъ былъ лишенъ истиннаго дара сочиненія, что всѣ его картины, историческія, религіозные и т. д., не что иное, какъ огромныя ошибки противъ искусства. Всякій скажетъ: положимъ, что Брюловъ дѣйствительно нигдѣ не удовлетворилъ требованіямъ своихъ задачъ, положимъ, что ни одна картина его на историческій сюжетъ не заключаетъ въ себѣ ничего историческаго, и ни одна его картина на религіозный сюжетъ нисколько не отвѣчаетъ тому, чего мы спрашиваемъ отъ такой картины,—но кто изъ живописцевъ выполнилъ всѣ эти требованія? Полной правды, исторической и религіозной, нѣтъ нигдѣ, ни у кого, во всей исторіи живописи отъ одного конца до другаго, по самое наше время. Италіанскія мадонны, изображенія Христа, апостолы, святые Рафаэля, Леонардо Винци, фра-Беато и фра-Бартоломео также не сходятся съ своею историческою задачей, какъ фламандскія мадонны Рубенса, нѣмецкія Альбрехта Дюрера или Гольбейна. Сцены изъ римской, греческой, еврейской, италіанской, нѣмецкой исторіи ничуть не изобразили исторіи, а представили только типы условные, часто принадлежащіе однимъ обычаямъ школы, или же прямо скопированные съ живой натуры, окружавшей живописца. Какъ мало дѣйствительной исторіи во всѣхъ „переходахъ черезъ Черное море“, „Фараонахъ“, „Давидахъ“, „Судахъ Соломона“, „Іосифахъ“, „Избіеніяхъ младенцевъ“, „Битвахъ Константина“, „Аттилахъ“, во всѣхъ сценахъ изъ исторіи императоровъ и папъ, среднихъ вѣковъ и новаго времени, которыя созданы у всѣхъ европейскихъ народовъ, хотя бы рукой самыхъ великихъ талантовъ! Неужели изъ-за этого надо признать ничтожною или негодною всю живопись, отказаться отъ всего великаго и прекраснаго, что въ ней до сихъ поръ сдѣлано, хотя бы и съ совершеннымъ отсутствіемъ исторической правды?

Многое можно отвѣчать на это. Главная ошибка въ приведенныхъ соображеніяхъ та, что сравниваются предметы, которые сравнивать вовсе не приходится. У каждой исторической эпохи свои убѣжденія, вѣрованія, значитъ свои особенныя задачи, потребности и силы. Можно сравнивать разныя эпохи, можно сравнивать точно также и дѣятелей изъ этихъ эпохъ, когда каждый изъ нихъ дѣйствительно принадлежалъ своему времени, и воплощалъ въ себѣ его понятія, вѣрованія; но совершенно неправильно сравнивать двухъ людей, изъ которыхъ одинъ—человѣкъ болѣе ранней эпохи—стоитъ наравнѣ съ нею, проникнутъ

ея убѣжденіями и понятіями, выражаетъ въ своихъ произведеніяхъ эти понятія и убѣжденія со всею любовію и искренностію, къ какой только способенъ, а другой—человѣкъ позднѣйшей эпохи, не вѣрующій серіозно ни въ одну задачу своего искусства, готовый надъ каждою посмѣяться, не способный возвыситься до горизонта своего вѣка. Ни талантовъ, ни произведеній всесовершенныхъ, не бываетъ. Каждый вѣкъ имѣетъ свою массу заблужденій и ложныхъ понятій, и то, что создаютъ художники, по необходимости носитъ на себѣ печать этихъ заблужденій и ложныхъ понятій. Но отъ этихъ недостатковъ времени, художественное произведеніе не станетъ ничтожнымъ или лишнимъ, не будетъ ошибкой исторіи, если только въ немъ, вмѣстѣ съ недостатками, высказалось со всею горячностію и искренностію то, что способенъ былъ думать, понимать и чувствовать вѣкъ, которому оно принадлежитъ. Въ искренности и правдивости настроенія заключаются такія силы, которыя ставятъ художественное произведеніе выше недостатковъ, гдѣ виновато время, а не художникъ. Начнемъ съ произведеній религіозныхъ.

Что нужды, если всѣ произведенія Рафаэля носятъ на себѣ самый рѣшительный отпечатокъ эпохи Возрожденія, въ которую онъ жилъ, со всѣми ея недостатками, если созданные имъ типы представляютъ только сліяніе формъ римской античности съ формами италіанской національности, окружавшей Рафаэля, если и чудесный Саваоѳъ въ его „Видѣніи Іезекіиля", по формѣ своей, есть только воспроизведеніе Юпитера; если рафаэлевскіе апостолы—наполовину древнія статуи, перенесенныя въ живопись XVI вѣка, если его мадонны только соединеніе Форнарины съ антикомъ, а сцены Ветхаго и Новаго Завѣта, древней и новой исторіи, переносятъ насъ въ Италію и мастерскую Рафаеля, и никогда въ Палестину, Грецію, древній Римъ и новую Европу; что нужды, если грандіозныя микель-анджеловы сцены изъ Ветхаго Завѣта, его пророки и сивиллы, съ своими причудливыми, насильственно-искаженными позами, съ своими небывалыми костюмами, выразили вовсе не тѣхъ, чьи имена носятъ, а одну фантазію Микель-Анджело. Что нужды, если еврейки и римлянки Рубенса являются лишь фламандками XVII вѣка въ атласныхъ и бархатныхъ платьяхъ, если во всемъ, что создалъ Альбрехтъ Дюреръ, видишь только средневѣковую Германію и ея нѣмцевъ,—что нужды, если у этихъ и другихъ великихъ художниковъ столько фальшиваго и искаженнаго,—когда въ этихъ же самыхъ картинахъ выразилась глубина и правда душевная, богатство великаго содержанія, наконецъ такая истина въ мотивахъ, какая возможна лишь немногимъ? Нельзя, конечно, не пожалѣть, что произведенія, заключающія въ себѣ лучшее, драгоцѣннѣйшее, что можетъ создать человѣческій духъ, должны нести бремя разныхъ несовершенствъ и неточностей, но если уже таковъ былъ ходъ исторіи искусства, что ни одно произведеніе не могло уберечься отъ недостатковъ болѣе или менѣе существенныхъ, то остается только покориться неизбѣжному историческому прошедшему. Можно забыть и смѣсь античнаго съ италіанскимъ у Рафаэля, и фламандскую тѣлесность Рубенса, и нѣмецкую вульгарность Альбрехта Дюрера, когда изъ картинъ ихъ говоритъ намъ святое глубокое чувство, экстазъ, созерцаніе, величіе мысли, жизнь, страсть, энергія, вдохновеніе, сила, красота могущественнѣйшихъ порывовъ души.

А у Брюлова?

У него мы не найдемъ выраженія ни одного изъ тѣхъ явленій внутренняго міра, которыя даютъ такую высокую цѣну художественному произведенію. Его религіозныя картины вовсе лишены содержанія, и повторяютъ только академическія формы академиковъ-эклектиковъ; въ нихъ тщетно было бы искать глубины духа, таинствъ и восторговъ душевныхъ. Ихъ можно сравнивать только съ картинами италіанскихъ эклектиковъ, учителей и путеводителей Брюлова: отсутствіе содержанія и притворность религіознаго настроенія совершенно одинаковы въ тѣхъ и другихъ. У нихъ ничего нѣтъ общаго съ созданіями великихъ мастеровъ. Въ историческихъ картинахъ, у Брюлова есть свое собственное настроеніе, но—что за настроеніе! Самое грубое матеріальное, самое ограниченное и бѣдное, изъ котораго могло выйти только изображеніе судорожной тревоги, хаоса, безпорядка, гибели, посреди которой является передъ вами одно чувство эгоизма, страха, испуга, отчаянія. Только эти чувства Брюловъ желалъ и могъ изображать. Страстность, огонь, кипучесть его натуры, превознесенные всѣми его біографами или поклонниками, не дали въ его картинахъ другихъ результатовъ, кромѣ этихъ: ни на что другое не хватало его.

Какія любимыя задачи Брюлова? Тѣ, гдѣ главную роль играли гибель и уничтоженіе. Всеобщую гибель изобразила его первая историческая картина „Помпея": представленіемъ всеобщей гибели была занята и послѣдняя: *Tempo Destruttore*. Идея гибели и тревоги царствуетъ и во всѣхъ остальныхъ сочиненіяхъ Брюлова; безъ молній, пожаровъ, рукопашныхъ свалокъ, рѣзни, грабежа, всяческаго волненія и судорожной напряженности, картина казалась ему мало интересною, слабою; только въ этихъ сценахъ, по его мнѣнію, могла выразиться великость сюжета и великость живописца. Брюловъ во многомъ похожъ на французскихъ романистовъ тридцатыхъ годовъ: его *Помпея* сродни и *Notre-Dame de Paris* Виктора Гюго, и *Фенелль* Обера; его *Осада Пскова* сродни историческимъ романамъ Дюма. Вкусъ у него былъ такой же безобразный, такой же испорченный, какъ у тогдашней французской литературы. Но въ картинахъ Брюлова является такая смѣсь противоположныхъ элементовъ, какой нѣтъ въ произведеніяхъ французскихъ романтиковъ: соединеніе блестящей техники, воспитанной на великихъ образцахъ искусства, съ уродливѣйшимъ мелодраматизмомъ. Соединеніе это чудовищно: классическія формы искусства достойны были конечно лучшей участи, чѣмъ служить для воплощенія безобразныхъ мелодраматическихъ затѣй. Брюловъ, повидимому, хорошо понималъ значеніе романтической французской школы: когда Общество Поощренія Художниковъ предостерегало его отъ направленія этой школы, онъ отвѣчалъ, что за него

бояться нечего, что „одно внимательное разсмотрѣніе произведеній италіанской школы уже достаточно, чтобы предохранить отъ сего временнаго повѣтрія". (Письмо № 12). Но на дѣлѣ вышло иначе: онъ самъ сдѣлался романтикомъ, если не вполнѣ, то по крайней мѣрѣ доброю половиной всего существа и таланта. Не могъ онъ предохранить себя отъ этого вліянія, когда въ немъ самомъ жили элементы родственные новому французскому направленію, и потому онъ говорилъ (можетъ быть даже и искренно) одно, а на дѣлѣ у него выходило другое,

Быть можетъ, въ оправданіе аллегорій у Брюлова, укажутъ на многочисленныя аллегоріи въ картинахъ многихъ великихъ художниковъ. Самый поразительный примѣръ былъ бы конечно Рубенсъ. Сколькими аллегоріями, дѣйствительно, наполнены лучшія его созданія! Гдѣ ихъ нѣтъ у Рубенса? Но что же изъ этого выходитъ? Если аллегорія есть родъ фальшивый, негодный для искусства, неужели можно находить ее прекрасною и позволительною у Рубенса, и осуждать ее у Брюлова? Нѣтъ, нельзя. Но дѣло вотъ въ чемъ. Огромная разница между аллегоріями Рубенса и Брюлова. Рубенсу аллегорія не служила на то, чтобы играть въ остроуміе, чтобы стараться поразить зрителя хитро-прилаженными выдумками и соображеніями, тонкими намеками и вычурными сплетеніями. Аллегорія была необходимымъ костюмомъ того времени, навязанныхъ тогдашней школой и образованностью. Аллегорія до того въѣлась въ тогдашній складъ ума, въ тогдашній образъ мыслей, что безъ нея невозможно было обходиться. Она составляла чуть-чуть не вѣрованіе. Отъ того-то всѣ аллегорическія существа у Рубенса и художниковъ одной съ нимъ эпохи и представлены такъ наивно, такъ простосердечно, съ такимъ отсутствіемъ задней мысли! Эти художники приступаютъ къ аллегоріи съ такою же любовію, какъ къ дѣйствительнымъ живымъ лицамъ своихъ картинъ. Изображаютъ ли они *Раздоръ*, или *Войну*, или *Правду*, *Истину*, *Мудрость* и т. д.,—все это для нихъ такія же близкія живыя существа, какъ короли, святые, монахи, воины, народъ, въ ихъ сочиненіяхъ. Когда глядишь на картины Рубенса, кажется, будто онъ въ самомъ дѣлѣ вѣрилъ, что Минерва и Граціи воспитывали его Марію Медичи, что Сирены носились по волнамъ вокругъ корабля ея, что Венера удерживала Марса, занесшаго мечъ для войны и предшествуемаго кровавыми факелами раздора. Рубенсъ и его современники переносились въ аллегоріи, созданныя ихъ фантазіей, съ такою же страстью и вѣрою, какъ талантливый актеръ въ роль, при выполненіи которой и самъ онъ живетъ, страдаетъ или блаженствуетъ всѣмъ существомъ своимъ. У Брюлова совсѣмъ не то: у него аллегоріи изобрѣтены холоднымъ умомъ. Разсчитывающими пальцами вынимаетъ онъ изъ памяти, какъ изъ запасной кладовой, свои миѳологически-аллегорическія фигуры и разставляетъ по мѣстамъ. Ему нѣтъ до нихъ никакого дѣла, онъ въ нихъ не вѣруетъ ни головой, ни чувствомъ, онъ самъ всегда готовъ надъ ними позабавиться, онѣ ему нужно только за тѣмъ, что съ ними лучше, эффектнѣе, рѣзче обозначатся соображенія его остроумія, или ловчѣе прикроются маленькія непристойности его фантазіи. Оттого-то, сколько аллегорическія существа прежнихъ великихъ живописцевъ, и всего болѣе Рубенса, исполнены правды и жизни, даромъ что родъ ихъ ложенъ и пустъ, столько же Брюловскія холодны, притворны, косятся и пятятся отъ своего сюжета, не будучи связаны съ нимъ никакою искреннею связью. Для аллегоріи время давно прошло; не Брюлову было заставить насъ полюбить ее снова, сдѣлать ее симпатичною для нашего ума или чувства, не Брюлову было заставить насъ найти ее даже сносною; онъ приступаетъ къ ней съ равнодушными требованіями презрительнаго деспотизма, а не съ горячимъ вдохновеніемъ любящаго художника.

Эта же самая причина дѣлаетъ невозможнымъ сравненіе Брюловскихъ *жанровъ* съ старыми (голландскими) или съ нынѣшними картинками изъ вседневной жизни. Какъ такъ? спросятъ нѣкоторые: какая же разница между Брюловскими сценами изъ народной жизни и тѣми? Но неужели нѣтъ разницы между его иннентами, карретьерами, монахами, пифферарами, ладзаронами, Альбанезками, одалисками, евнухами, турецкими и иными нищими, музыкантами,—и этими Голландцами и Голландками на рынкѣ, въ кухнѣ, въ кабачкѣ, въ домѣ, у окна, на улицѣ, стряпающими, курящими, пьющими, пляшущими, поющими, дерущимися, цѣлующимися,—или еще мужичками, чиновниками, бабами, Охтянками, помѣщиками, Трастеверинцами и Трастеверинками, крестьянами, и мѣщанами городовъ и деревень изъ всѣхъ краевъ Италіи, Швейцаріи, Англіи, Франціи, въ изображеніи которыхъ новѣйшее искусство показало столько мастерства и поэзіи? Кажется, разница неизмѣримая. Прежняго Голландца, писавшаго свою маленькую картинку, картинка эта наполняла всего; онъ душой и тѣломъ принадлежалъ изображаемому имъ маленькому міру, онъ любилъ его, не смотря на его мелочь или карикатуру, и потому весь отдавался созерцанію этой жизни, грубой и матеріальной, но полной теплоты, наивности и сердечной простоты. Въ каждой изъ этихъ картинъ нарисовалось по уголку Голландіи, вѣрному до послѣдней черты своему вѣку, народу, природѣ; каждая изъ нихъ заключила въ себѣ часть души своего автора; наконецъ, какъ живописцу, писавшему эту картинку, такъ и народу, для котораго она писалась, картинка эта была столько же важна и серіозна, какъ любой героическій сюжетъ большихъ идеальныхъ картинъ.

Въ наше время искусство, съ неменьшею страстью чѣмъ прежніе Голландцы, обратилось къ народнымъ сценамъ: оно нашло здѣсь наконецъ отдыхъ отъ прежней классичности, изъ которой давно выросло и которой насильственный гнетъ былъ уже слишкомъ тягостенъ. Дѣло началось попытками, гдѣ костюмъ и внѣшность играли почти главную роль, гдѣ все взятое съ натуры на половину мѣшалось съ условными формами, позами и разстановкой (это мы встрѣчаемъ въ картинахъ Леопольда Робера); но правда и вѣрность натурѣ все болѣе и болѣе брали верхъ, и наконецъ въ этихъ картинахъ стала высказываться вся поэзія и творчество, къ которому способенъ нашъ

вѣкъ. Брюловъ слѣдовалъ общей модѣ, общему настроенію, но онъ не понималъ, что и въ нынѣшнихъ картинкахъ, какъ въ старыхъ голландскихъ, раскрывается великая идея. И въ старыхъ и въ новыхъ картинкахъ на сюжеты народной вседневной жизни, онъ видѣлъ только одно назначеніе: не стѣсняться всѣмъ тѣмъ, чѣмъ стѣсняется „важная историческая живопись". Потому что брюловскія сочиненія въ этомъ родѣ столько же далеки отъ великихъ созданій прежняго, какъ и новаго искусства. Брюловскіе *жанры*— царство пустяковъ и всего поверхностнаго.

Итакъ, въ чемъ главное отличіе Брюлова отъ живописцевъ, имѣвшихъ повидимому много общаго съ нимъ? И почему тѣ же самые недостатки у другихъ извинительны, а у него — нѣтъ? Разгадка вся въ одномъ словѣ: онъ не былъ современенъ, какъ они; онъ не принадлежалъ никакой народности, никакому направленію, никакой мысли, никакому стремленію своего времени. По искусству, онъ нынѣшній; по содержанію, по понятіямъ, по чувству, онъ намъ чуждый, онъ Италіанецъ и Французъ прошлаго вѣка.

IX.

Обратимся теперь къ послѣднему вопросу. Имѣлъ ли Брюловъ вліяніе на наше общество и искусство, или нѣтъ? Имѣлъ, въ томъ нельзя сомнѣваться. имѣлъ—и огромное. Но какое,—полезное или вредное? Выгралo или потеряло отъ него наше искусство?

По моему мнѣнію, вліяніе Брюлова было вмѣстѣ и полезное, и вредное; но безъ сравненія больше первое чѣмъ послѣднее.

Польза, принесенная Брюловымъ, была необыкновенно велика. Онъ положилъ конецъ мертвенности, деревянности и холоду прежней школы: онъ пріучилъ нашего зрителя, столько же какъ и нашего художника, непремѣнно требовать отъ картины натуры, представленія каждаго предмета живымъ, выпуклымъ, выходящимъ изъ полотна, такимъ, чтобъ онъ казался настоящею дѣйствительностію. Сколько великихъ произведеній ласкали уже и въ Петербургѣ всѣ поколѣнія нашихъ художниковъ, во время своихъ учебныхъ годовъ: сколько лѣтъ потомъ проводили они въ чужихъ краяхъ, гдѣ передъ глазами у нихъ окружающая [illegible] Нужно [illegible] лочкѣ, казавшіяся полными новаго содержанія, его мгновенно создавшаяся слава и громадный успѣхъ, его талантливое и увлекательное учительство новымъ, неслыханнымъ у насъ до того пріемамъ искусства,— все это соединилось вмѣстѣ, чтобъ одушевить новое поколѣніе страстью передавать натуру такъ правдиво, такъ осязательно, такъ живо, такъ рельефно, какъ глазъ видитъ ее въ дѣйствительности. Не будь Брюлова, русское искусство конечно долго бы еще осталось въ своемъ непробудномъ снѣ.

Въ этомъ отношеніи заслуга Брюлова велика. Въ сравненіи съ этою пользою, можно считать почти незначительнымъ вредъ, причиненный Брюловымъ русскому искусству. То, что мы встрѣтили въ талантѣ Брюлова ложнаго, поверхностнаго, пустаго, такъ исключительно принадлежало его умственному и нравственному образованію, было такъ тѣсно связано съ особенностями его личнаго характера, что не могло переходить къ другимъ. Мудрено подражать хаосу тревогѣ, безплодному волненію Брюловскихъ сочиненій, мудрено поставить эти качества главною задачею своихъ картинъ тому, кто и по природнымъ свойствамъ, и по условіямъ своего развитія, не отлился въ такую же форму какъ Брюловъ. Его невниманіе исторіи, искаженіе вседневной жизни изъ-за остроумныхъ выдумокъ или добываніе изъ нея одного ничтожнѣйшихъ мотивовъ, лишенныхъ всякаго содержанія и поэзіи, необузданная страсть къ аллегоріи и каррикатурѣ, — все это зависитъ отъ извѣстнаго склада ума, котораго другимъ не передашь, которому не научишь. Значитъ, отъ всего этого не происходило еще вреда для школы брюловской.

Остается его мелодраматическое направленіе, насильственные эффекты, рѣзкіе контрасты, театральность, неправда выраженія въ позахъ и движеніяхъ, однимъ словомъ все, что изъ модныхъ романтическихъ тридцатыхъ годовъ перешло въ картины Брюлова. Ложь выраженія, когда она увлекательна, неправда [illegible] когда передъ глазами примѣръ блестящаго ихъ дѣйствія на массу—соблазнительны; они имѣютъ вредное вліяніе на молодое поколѣніе. Брюлъ въ дѣйствительно превратилъ-было русскую школу въ школу эффектистовъ и мелодраматиковъ: съ такою сильною натурою, какъ брюловская, при обаяніи его славы, при убѣжденіи въ непогрѣшимости того, что [illegible] разсказывалъ съ такимъ жаромъ окружавшей [illegible] самомъ себѣ, и объ искусствѣ, трудно [illegible] вліянія на [illegible] ученицъ [illegible]. Въ [illegible] статьѣ о Брюлѣ [illegible] „Зарю" [illegible] Зап. 1845. Т. VII [illegible] 112 [illegible] — [illegible] — И въ [illegible] статьѣ [illegible] П. [illegible] Брюлѣ [illegible] Рамазанова [illegible] Моск. [illegible] 1852. № [illegible] стр. [illegible] [illegible] [illegible]

тельство кажется несравненно болѣе предыдущаго согласно съ характеромъ Брюлова и доказываетъ то деспотическое вліяніе, которое онъ долженъ былъ имѣть на свою школу.

Но вліяніе Брюлова было не продолжительно. Несмотря на то, что чуть не всѣ наши живописцы съ восторгомъ копировали „Послѣдній день Помпеи“, всю картину, или по крайней мѣрѣ хоть часть ея, никто не производилъ картинъ съ такимъ же содержаніемъ и настроеніемъ, какъ „Помпея“; всѣ у насъ были въ восхищеніи отъ Брюловскихъ *жанровъ*, и все-таки, не смотря на ихъ успѣхъ, никто у насъ не заразился отъ Брюлова привычкой забывать, что истинная и здоровая мысль необходима каждому произведенію, хотя бы самому налому; никто не переналъ его манеры обманывать шаткій и невѣрный вкусъ публики причудливостью содержанія, соединенною съ ловчостью и блескомъ исполненія. Эти свойства Брюлова причинили вредъ только его собственнымъ произведеніямъ, но не искусству нашему. Выходя изъ-подъ непосредственнаго вліянія Брюлова, пріобрѣтая самостоятельность, наши художники тотчасъ же отходили отъ его настроенія и образа мыслей; они сохраняли только совершенства его рисунка и письма, преподанные имъ, и мастерство освѣщенія и лѣпки, сдѣлавшіяся принадлежностью всей школы. Исторія русскаго искусства за послѣднія 15—20 лѣтъ есть исторія постепеннаго отклоненія русскихъ художниковъ отъ манеры и стиля Брюлова, но съ разработкою той правдивой техники, которой научилъ русскихъ живописцевъ Брюловъ. Брюловскій эклектизмъ поблѣднѣлъ и умеръ передъ новымъ самостоятельнымъ народнымъ настроеніемъ, которое неслось къ намъ изъ Европы. Что было въ Брюловскомъ направленіи—французскаго, то давнымъ-давно исполнило свою роль, роль протеста противъ выдохшагося стариннаго классицизма, и должно было сойдти со сцены точно также, какъ юный романтизмъ въ самой Франціи. И произведенія Брюлова также отжили свой вѣкъ и кончили свою роль: они уже болѣе не могутъ быть вредны. Явись теперь новый Брюловъ, онъ не произведетъ и сотой доли прежняго впечатлѣнія картиною въ родѣ „Помпеи“. Никто уже не нашелъ бы Брюлова колоссомъ какъ прежде (Брюловъ съ удовольствіемъ разсказывалъ самъ, какъ это названіе давалъ ему Камуччини, увидавъ „Помпею“); никто не сталъ бы теперь равнять его съ Рафаэлемъ и Микель-Анджеломъ. Взглянувъ на его картины, теперь скоро поняли бы, что у него въ сущности очень мало чувства красоты, что у него вкусъ рококò, что типъ его головъ очень невысокъ, и часто доходитъ до пошлости; поняли бы, какъ мало граціи въ его завитыхъ и причесанныхъ ангелахъ, херувимахъ и дѣтяхъ, какъ пустъ любимый его контрастъ чернаго и ослѣпительно-бѣлаго тѣла, рядомъ поставленныхъ (Вирсавія и Арапка, одалиска и евнухъ, Римлянки и Вандалы и проч.); какъ однообразны и вовсе не патетичны вѣчно поднятые вверхъ глаза почти всѣхъ дѣйствующихъ лицъ его картинъ — мотивъ, прямо взятый съ Гвидо-Рени, вездѣ повторявшаго головы дочерей Ніобеинныхъ; какъ вычурны и тяжелы его „грандіозныя“ драпировки; какъ часто театральны у него движенія и позы; какъ непріятно его всегдашнее бѣловатое освѣщеніе, и притомъ всегда съ однимъ и тѣмъ же пріемомъ — освѣщеніемъ непремѣнно сзади, такъ что бòльшая часть лица и передней стороны фигуры остается въ тѣни. Наконецъ, теперь скоро замѣтили бы, что начиная съ „Помпеи“, Брюловъ не совершенствовался, и всю остальную жизнь повторялъ только то, что̀ однажды выразилъ въ первыхъ произведеніяхъ своей молодости.

Но нельзя забыть, что если теперь быстро поняли бы Брюлова и не провозгласили бы его, какъ прежде, величайшимъ геніемъ, то этимъ мы обязаны самому же Брюлову. Легко понимать теперь его недостатки, легко отдавать себѣ отчетъ въ содержаніи его художественныхъ произведеній, потому что мы прошли черезъ его школу, которая много подняла у насъ и искусство, и разумѣніе искусства. Безъ того движенія, которое Брюловъ придалъ русскому искусству, конечно и художественное разумѣніе долго еще оставалось бы у насъ въ прежнемъ мертвомъ снѣ.

Итакъ, въ наше время, безъ сомнѣнія, иначе чѣмъ прежде поняли бы Брюлова, еслибъ онъ явился теперь; но еслибъ его сочиненіямъ, особенно историческимъ и религіознымъ, отказали въ прежнемъ значеніи, то навѣрное придали бы болѣе художественнаго значенія тому, что̀ онъ произвелъ самаго лучшаго на своемъ вѣку—его портретамъ, этимъ удивительнымъ созданіямъ, дышащимъ жизнью, правдою и величайшимъ мастерствомъ исполненія. Ихъ не считали бы уже болѣе чѣмъ-то второстепеннымъ въ сравненіи съ его историческими или религіозными картинами; эти портреты были бы отнесены къ разряду совершеннѣйшихъ произведеній въ своемъ родѣ; но въ то же время всѣ согласились бы, что для созданій, гдѣ первое мѣсто принадлежитъ мысли и силѣ творчества—Брюловъ не былъ рожденъ.

Когда, въ 1822 году, Общество Поощренія Художниковъ отправило Карла Брюлова (вмѣстѣ съ братомъ его Александромъ) на свой счетъ за границу, оно дало имъ „*наставленіе*“. Пропуская, что̀ въ этомъ „наставленіи“ несущественно для нашей настоящей цѣли (какъ-то поименованіе художниковъ въ Германіи, Франціи и Италіи, къ которымъ Общество рекомендуетъ Брюловымъ адресоваться и т. п.), я предлагаю здѣсь слѣдующія характеристическія выписки изъ него:

„Общество Поощренія Художниковъ, слѣдуя къ своей цѣли и найдя дарованія братьевъ Брюловыхъ необыкновенными, опредѣлило отправить ихъ въ чужіе края, на собственномъ иждивеніи. Общество въ полной мѣрѣ получитъ награду за безкорыстный сей подвигъ, если доставитъ отечеству людей отличныхъ и образованіемъ нравственнымъ, и совершенствомъ въ искусствѣ, для чего общество обязывается употребить всѣ средства, дабы повсюду имѣть присмотръ за юными путешественниками своими и въ случаѣ безпорядковъ остановить помощь свою сдѣлавшимся недостойными оной; но до таковой крайности братья Брюловы не доведутъ насъ, въ чемъ мы смѣло надѣяться можемъ, судя по ихъ настоящей жизни и

прилѣжному рвенію къ художествамъ. На сихъ дняхъ [illegible] выѣдутъ они изъ Петербурга, обязавшись черезъ каждые три мѣсяца увѣдомлять Общество о ихъ преспѣяніи, знакомствахъ, о людяхъ, съ коими наиболѣе будутъ видѣться, о связяхъ съ художниками, о занятіяхъ своихъ. Вмѣстѣ съ сими будутъ присылать ваши замѣчанія свои о художественныхъ предметахъ, требуя по возможности критическій разборъ важнѣйшихъ изъ оныхъ. Такимъ образомъ напитываясь болѣе и болѣе произведеніями знаменитыхъ талантовъ они и сами покажутъ нѣчто и принесутъ плоды своихъ искусствъ.

„Чужіе воспитанники для художниковъ, а слѣдственно и для всякихъ [illegible] [illegible] [illegible]

Помпеи", назначивъ для окончанія картины такой срокъ въ новомъ контрактѣ, какой Брюловъ признаетъ самъ за лучшій для себя. Что касается сибирскихъ пенсіонеровъ, то обѣщано было въ точности выполнить желаніе Брюлова о продолженіи имъ покровительства. Послѣ того, Брюловъ написалъ А. Н. Демидову второе и послѣднее письмо.

Вслѣдствіе этого письма, участь сибирскихъ пенсіонеровъ А. Н. Демидова была устроена такъ, какъ просилъ Брюловъ.

Послѣдній день Помпеи былъ оконченъ въ 1833 г. и помѣщенъ на Миланской художественной выставкѣ этого года, стараніями графини Самойловой, какъ видно изъ письма А. Н. Демидова къ его брату въ ноябрѣ 1833 года. Изъ этого же письма узнаемъ, что эта картина была отправлена на парижскую художественную выставку 1834 г. не по желанію самого Брюлова, а А. Н. Демидова, который упросилъ русскаго посланника въ Парижѣ устроить это съ тѣми лицами, отъ которыхъ зависѣли распоряженія по выставкѣ.

Напечатанные до сихъ поръ списки Брюловскихъ работъ чрезвычайно неполны, и потому я полагаю, что будетъ кстати представить здѣсь слѣдующій списокъ, который хотя и не имѣетъ претензіи быть совершенно-полнымъ, но все-таки заключаетъ въ себѣ исчисленіе гораздо бо́льшаго количества произведеній этого художника чѣмъ прежніе. Я не вездѣ могъ обозначить годъ, когда произведена та или другая картина, тотъ или другой портретъ или рисунокъ, а также и то, кому именно принадлежитъ въ настоящее время каждая изъ этихъ вещей, но брюловскія работы такъ многочисленны и такъ разсѣяны по разнымъ мѣстамъ, что врядъ ли когда-нибудь представится возможность составить имъ *совершенно-полный* списокъ со всѣми точными обозначеніями времени ихъ происхожденія и мѣста, гдѣ онѣ нынѣче находятся. Въ заключеніе, я долженъ упомянуть здѣсь, что мой списокъ сверенъ съ тѣмъ, который составленъ А. Н. Струговщиковымъ, и котораго часть продиктована ему самимъ Брюловымъ. (Списокъ этотъ вѣроятно будетъ въ послѣдствіи напечатанъ, вмѣстѣ съ интересными записками А. Н. Струговщикова о Брюловѣ) [1]).

А. *Картины и эскизы масляными красками*: Этюдъ съ натурщика, въ видѣ генія (за него Брюловъ получилъ серебряную медаль), находится въ натурномъ классѣ Академіи Художествъ; Парисъ — академическій этюдъ (у г. Кокорева); Нарцисъ; явленіе трехъ ангеловъ Аврааму (за эти двѣ картины, находящіяся въ музеѣ Академіи, Брюловъ получилъ 2-ю и 1-ю золотую медаль); Эрминія у пастуховъ (у г. Пряништникова) [2]);Послѣдній день Помпеи (1833); эскизъ „Посл. день Помпеи", совершенно иной, чѣмъ картина (у профессора Рихтера, въ Москвѣ); Инесъ-ди-Кастро (у князя Голицына въ С.-Петербургѣ, 1834 [3])); нашествіе Гензериха на Римъ, эскизъ (у г. Пряништникова, 1836 [1]); осада Пскова (1836—40); Вирсавія со служанкой (у г. Солдатенкова); Ангелъ и Пери; Распятіе (въ лютеранской церкви Петра и Павла, 1838); Взятіе Божіей Матери на небо (въ Казанскомъ соборѣ, 1840); Троица (въ церкви Сергіевской пустыни близъ С.-Петербурга, 1840); Христосъ, Божія Матерь и Евангелисты (въ церкви на Аптекарскомъ островѣ); Іисусъ Христосъ съ крестомъ, въ ростъ (у г. Кокорева); четыре евангелиста (въ церкви Екатерины мученицы); Іисусъ Христосъ во гробѣ (транспарантъ у графа Адлерберга, картонъ у г. Пряништникова); Ангелъ молитвы; эскизы для купола Исакіевскаго собора, разныхъ величинъ; Бичеваніе и Іисусъ передъ Пилатомъ, 2 эскиза для того же собора (у В. И. Григоровича) [2]); Воскресеніе Христа, эскизъ запрестольной картины для Московской церкви Спаса (у г. Кокорева); голова Христа въ терновомъ вѣнцѣ (у г. Пряништникова) [3]); та же голова въ однихъ контурахъ, сепіей (у А. Н. Струговщикова); Св. Александра, возносящаяся на небо (въ Царскосельскомъ дворцѣ); Явленіе Богоматери Св. Сергію (у г. Кокорева); Покровъ, маленькій образъ (въ Архангельскѣ. 1848); Благовѣщеніе, тоже маленькій образъ (у А. П. Брюлова); Распятіе, эскизъ (у Титтони, въ Римѣ, 1850); Аполлонъ; Аврора (обѣ картины у г. Альфераки, въ Таганрогѣ); Діана и Эндиміонъ, эскизъ (у великой княгини Маріи Николаевны); солнечное затменіе, эскизъ (у А. П. Брюлова); Юнона, Геркулесъ и Парка (эскизъ у А. Н. Струговщикова, подмалеванная картина у г. Корицкаго); вакханка, эскизъ (у г. Титтони, въ Римѣ); Италіянское утро; Италіянскій полдень (обѣ картины въ Зимнемъ дворцѣ); Monte Testaccio; собираніе винограда (обѣ у графа Нессельроде); пифферари; вечерня (обѣ у графа Ферзена); юбилей въ Римѣ; народная римская сцена; Ромулъ и Ремъ (у г. Самарина); монахи въ женскомъ монастырѣ; Бахчисарайскій фонтанъ (1838); внутренность италіянской кухни (всѣ три у г. Бенардаки); игра въ мячъ въ Римѣ (у князя Гагарина); евнухъ въ сералѣ (у Ѳ. П. Брюлова); четыре возраста (у г. Самарина); то же (у А. Н. Струговщикова); поющія монахини французскаго монастыря *du Sacré Coeur* въ Римѣ (у художника Ѳ. А. Моллера въ Римѣ); монахини у органа, эскизъ (у г. Кокорева); Вирсавія въ ваннѣ (неконч., у него же); возвращеніе папы Пія IX въ Римъ послѣ 1849 г. (у г. Титтони), дѣвочка въ лѣсу (у него же); процессія испанскихъ слѣпыхъ (у него же); голова Данте; царскія двери въ церкви русскаго посольства въ Римѣ (писаны во время перваго пребыванія въ Римѣ).

Копіи Брюлова: съ „головы Христа" Гвидо Рени; съ „Pietà" Рибейры; со „Св. Цициліи" Рафаэля (только контуръ); съ „Аѳинской школы" Рафаэля; съ „головы Іоанна евангелиста" Доменикино.

Б. *Акварели и рисунки.* По разсчету самого Брюлова (въ разговорахъ съ А. Н. Струговщиковымъ),

---

[1]) Онъ остался ненапечатаннымъ. *Ред.*

[2]) Нынѣче въ Московскомъ Румянцевскомъ музеѣ. *В. С.*

[3]) Нынѣче въ музеѣ Императорской Академіи Художествъ. *В. С.*

[1]) Нынѣче въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ. *В. С.*

[2]) Нынѣче у академика М. П. Боткина. *В. С.*

[3]) Нынѣче въ Румянцевскомъ музеѣ, въ Москвѣ. *В. С.*

раньше его послѣдней болѣзни и поѣздки за границу въ 1850 году, ихъ было сдѣлано до тѣхъ поръ рисунковъ: *карандашомъ* около 200, *сепіей* около 160, *акварелью* около 130. Если принять эти цифры даже только за приблизительныя, невозможно исчислить всѣ рисунки, сюда принадлежащіе. Самое значительное число ихъ находилось въ альбомахъ: у великой княгини Маріи Николаевны, у А. Н. Демидова, у князя Г. Г. Гагарина, у княгини Гагариной (матери кн. Григ. Григ.), у графа Орлова-Давыдова, у графа Ферзена, у графини Самойловой и т. д. Здѣсь я ограничусь указаніемъ нѣкоторыхъ самыхъ примѣчательныхъ акварелей: Сладкія воды въ Азіи; Ришелье, танцующій передъ Анной Австрійскою (у великой княгини Маріи Николаевны); Сонъ бабушки и внучки (у великой княгини Елены Павловны); исторія любви (рядъ картинъ разнообразнаго содержанія); прерванное свиданіе; семейство Корреджіо (послѣднія три картинки награвированы на сталѣ въ альманахѣ г. Владиславлева *Утренняя Заря*); Екатерина II за туалетомъ (награвирована на сталѣ въ изданіи *Сто русскихъ литераторовъ*); больной; сонъ Турчанки; сонъ Гречанки; сонъ молодой монашенки, которую приходятъ будить старая монахиня; сонъ молодой дѣвушки, передъ разсвѣтомъ, между тѣмъ какъ за окномъ пастухъ трубитъ въ рожокъ (послѣдніе четыре нотива очень часто повторяются въ разныхъ альбомахъ); Италіянка въ лѣсу; исповѣдь Италіянки; Турчанка въ окнѣ съ букетомъ цвѣтовъ; одалиска на диванѣ; Константинопольскій рынокъ; прогулка султанскихъ женъ въ лодкѣ; пилигримъ у Латеранской базилики; балъ у австрійскаго посланника въ Константинополѣ; турецкое кладбище въ Скутари; Гречанка, кормящая сахаромъ лошадь своего возлюбленнаго; праздникъ *del infiorata* въ окрестностяхъ Рима (у кн. Г. Г. Гагарина); монашенки (у графини Бобринской); восточныя бани (у г. Теребенева); пробужденіе палютки отъ летаргіи въ гробикѣ; инвалидъ, цѣлующій черезъ балкончикъ руку Альбанезки (у графа Ферзена); мать, просыпающаяся отъ плача ребенка, сепіей (у него же); ребенокъ, кормящій виноградомъ ослика; рыцарь, посылающій рукою поцѣлуй возлюбленной; поцѣлуй рыцаря черезъ рѣшетку сада (у графини Бобринской); поцѣлуй рыцаря у балкона (у кн. Г. Г. Гагарина); то же (у графини Самойловой); рыцарь, цѣлующій ножку дамы черезъ рѣшетку балкона; рыцарь, на берегу моря; первый поцѣлуй; прощаніе араба Петра Великаго съ графиней; раненый Грекъ, падающій съ коня; возвращеніе Италіянокъ съ Monte Cavo; *trio* изъ оперы *Bianca e Gualtiero* (у М. О. Ростовцевой); Рафаэль въ Сикстинской капеллѣ, во время отсутствія Микель-Анджело (у великаго герцога тосканскаго[1]); римскій пастухъ, верхомъ, прощается съ своею любезной, сепія (у г. Титтони, въ Римѣ); возвращеніе его, сепія (у него же); утѣшеніе инвалида въ римской тратторіи, сепія (у него же); возполитанскіе лаццарони, спящіе на улицѣ въ полдень, сепія (у князя Меджерскаго); итальянскій нищій (у кн. Г. Г. Гагарина); сероглазая женщина разсматриваетъ рукописную сущность русскій, между тѣмъ какъ мужъ ея складываетъ лодку; Петръ Великій съ рулемъ; онъ же съ глобусомъ; виды Греціи для альбомовъ графа Орлова-Давыдова и А. Н. Демидова.

Карандашомъ: Діана на привалѣ ночи (у г. Абазы)[1]); поле сраженія послѣ битвы рыцарей съ мусульманами (у великой княгини Маріи Николаевны); открытіе Леверрье; летящее Время; Минерва протягиваетъ отъ искусства удовольствія; Эвридика; Агасиконъ; Петръ Великій чертящій у стола; снятіе со креста; Роденъ и дѣвица Кардонель[2]); Карлъ IX, стрѣляющій въ народъ во время Варѳоломеевской ночи (всѣ 9 у г. Корицкаго); карикатура на сочиненія Овербека и пуристовъ; богъ *Iodio* летящій; богъ *Iodio* настигающій Венеру; онъ же настигающій Венеру и Вахуса (у г. Титтони въ Римѣ); превращеніе нимъ въ головы; Донъ-Жуанъ и донна-Анна (награвированы на сталѣ для *Ста русскихъ литераторовъ*); Ермакъ (награвированъ А. Н. Олениннымъ); всадникъ на конѣ (у г. Кокорева); апоѳеозъ Наполеона.

В. *Портреты. Масляными красками*: княгини Гагариныхъ (1824); архитектора Клейнце (1824); А. Н. Львова (1824); скульптора Вагнера (1824); архитектора Мейера (1824); г. Бутурлина (1825); принца мекленбургскаго (1825); графини Потоцкой (1825); пѣвицы Пасты; нѣсколько портретовъ графини Самойловой; графа Орлова-Давыдова; Гречанки Фаліе (въ послѣдствіи г-жа Лапцъ); скульптора Вити; доктора Шереметевскаго; кардинала Канчелларіе; княгини Волконской (въ тюрбанѣ); г. Вонфона, директора іонской академіи; г. Барунци, римскаго скульптора; г. Фунзоле, инспектора миланской академіи живописи; г. Маццарони; пѣвицы Рончи-де-Вени; семейства г-жи Маріетти (7 фигуръ, въ Римѣ); архитектора А. М. Горностаева; великой княгини Елены Павловны (нѣсколько портретовъ разной величины, 1829 и позже); А. Н. Демидова (неконч., 1831); дѣтей князя Волконскаго (1840); дѣтей князя Витгенштейна; 5 портретовъ семейства Дурново (1836); г-жи Маковской (1836); г-жи Бекъ; г. и г-жи Назаровыхъ (1836); доктора Орлова (1836); доктора Канцлера; доктора Пеликана (1837); г. Шевелева (1836); г-жи Семеновой (1836); г-жи Веселовской; г-жи Бутягиной; г-жи Мусиной-Пушкиной; императрицы Александры Ѳеодоровны, вел. княженъ: Маріи, Ольги, Александры Николаевнъ, Маріи, Елисаветы и Екатерины Михайловнъ (всѣ семь неконч.); гр. Шуваловой, въ замужствѣ Бобринской (1849); Нест. Вас. Кукольника (1836 — 1837); Платона Вас. Кукольника (неконч., 1841); Пав. Вас. Кукольника (1841); гр. А. А. Перовскаго; гр. Л. А. Перовскаго; Брюлова (1841); архитектора И. А. Монигетти (1839); гр. Матвѣя Юрьев. Вѣльгорскаго (1840 — 1841); Жуковскаго (1841); граф. Салтыковой (1838); А. Н. Струговщикова (1840); А. П. Брюлова (1840); В. В. Самойлова; его супруги (съ гитарой); кн. А. Н. Голицына (1840); г-жи Медеръ-Заковельской съ дочерью и К. П. Брюловымъ въ лодкѣ; дѣвицъ Шишаревыхъ (1838); доктора Янышка (1841); гр. Шуваловой (нѣсколько портретовъ); доктора Маркуса; и

---

[1]) Нынѣ у П. М. Третьякова, въ Москвѣ. *В. С.*

[2]) Изъ романа Сю: „Вѣчный жидъ“. *В. С.*

Мещерскаго; кн. Паскевича; (неконч.); кн. Грузинскаго; кн. А. А. Голицына; г. Лихонина; Авроры Карловны Демидовой, урожд. Шернваль (1838); г-жи Кузнецовой; граф. Самойловой (съ маскарадомъ въ фонѣ картины; 1841); г-жи Тонъ; кн. М. А. Оболенскаго (1840); живописца Яненко (рыцаремъ, 1841); доктора Здекауера (1848); пѣвицы Петровой (1841); г. Поливанова; г. Пряшникова (1849); гр. Фикельмона; Карла Брюлова (1850); герцога Лейхтенбергскаго, два портрета (1850); Анджело Титтони (1851); Джуліи Титтони (Жанной д'Аркъ, 1851); матери Титтони (1851); княгини Багратіонъ (1850); римскаго археолога Ланчи (1851).

Акварелью: графа Нессельроде; княгини Гагариной; княгини Зинеиды Волконской; г-жи Хлюстиной; мальчика г. Хлюстина; А. И. Тургенева; капитана (въ послѣдствіи адмирала) Корнилова на пароходѣ, ѣдущемъ подъ его командою въ Константинополь,—въ числѣ пассажировъ и самъ Брюловъ; нѣсколько портретовъ граф. Самойловой; г-жи Бутеневой; кн. Голицыной; княг. Воронцовой; граф. Разумовской; княг. Салтыковой; г-жи Нарышкиной; граф. Ферзенъ; г-жи Маріетти; дочери французскаго посланника въ Римѣ; графа Мерседесъ, посланника въ Римѣ; троихъ братьевъ Титтони и жены одного изъ нихъ съ дѣтьми (1851). (*„Русскій Вѣстникъ“ 1861, т. 34 и 35, №№ 9 и 10, стр. 1—48 и 341—364*).

Б. АЛЕКСАНДРЪ ИВАНОВЪ [1]).

Подъ заглавіемъ: „Александръ Андреевичъ Ивановъ, его жизнь и переписка“, М. П. Боткинъ издалъ недавно книгу, которой, мнѣ кажется, суждено занять одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ въ нашей литературѣ и въ исторіи нашего художества. Въ началѣ помѣщена біографія художника, не обширная, но весьма удовлетворительная, такъ какъ она составлена на основаніи подлинныхъ его писемъ, личныхъ его сообщеній М. П. Боткину, сообщеній покойнаго брата Иванова, архитектора Сергѣя Иванова, наконецъ, на основаніи собственныхъ воспоминаній самого издателя, въ теченіе шестинедѣльнаго его знакомства съ Ивановымъ въ 1858 году, въ Петербургѣ, во время послѣдняго пріѣзда Иванова въ Россію. Все это матеріалъ совершенно новый, никому еще до сихъ поръ у насъ неизвѣстный, и освѣщающій Иванова съ такой стороны, о которой никто еще и не думалъ. Главное же достоинство книги заключается въ собраніи 243 писемъ и замѣтокъ, писанныхъ Ивановымъ впродолженіе 34 лѣтъ и уцѣлѣвшихъ до нашего времени частью въ оригиналахъ, но еще въ бо́льшемъ числѣ случаевъ—въ видѣ черновыхъ набросковъ, сохранившихся въ альбомахъ и записныхъ тетрадяхъ покойнаго художника. Этотъ драгоцѣнный матеріалъ сталъ доступенъ лишь съ третьяго года, т.-е. со времени смерти Сергѣя Иванова: въ теченіи 20 лѣтъ, протекшихъ со времени кончины его брата Александра, Сергѣй Ивановъ постоянно былъ озабоченъ мыслью издать переписку брата и оставшіеся послѣ него альбомы съ его композиціями. Онъ это не разъ выражалъ въ письмахъ ко мнѣ, въ отвѣтъ на мои неоднократныя и убѣдительныя просьбы не оставлять подъ спудомъ великолѣпныя художественныя созданія его брата, разсѣянныя по множеству его альбомовъ, въ видѣ цѣлыхъ сотенъ акварельныхъ и карандашныхъ рисунковъ. Въ такомъ изданіи я находилъ великую потребность для нашего интеллигентнаго и художественнаго общества, съ той самой минуты, когда, вскорѣ послѣ кончины Иванова въ іюлѣ 1858 года, я, благодаря М. П. Боткину, увидалъ альбомы, сопровождавшіе Иванова въ послѣднюю его поѣздку въ Россію. Мнѣ казалось, что эти рисунки—произведенія таланта геніальнаго и ума глубоко и широко образованнаго; мнѣ казалось, что въ этихъ рисункахъ заключается такая новизна и своеобразіе, съ которыми не могутъ равняться никакія созданія всѣхъ остальныхъ художниковъ нашего времени, на сюжеты Ветхаго и Новаго Завѣта. Я глубоко былъ убѣжденъ, что въ этихъ рисункахъ (часто даже едва набросанныхъ, не всегда отдѣланныхъ (заключается самое неоспоримое его право, уже и въ настоящее время, на одно изъ самыхъ высокихъ и почетныхъ мѣстъ на страницахъ исторіи искусства. И я это много разъ выражалъ Сергѣю Иванову, въ своихъ письмахъ, въ концѣ 50-хъ и въ началѣ 60-хъ годовъ. Со своей стороны, М. П. Боткинъ старался вліять на Сергѣя Иванова личнымъ убѣжденіемъ, такъ какъ часто съ нимъ видѣлся во время ежегодныхъ своихъ путешествій въ Римъ. Но ничто не дѣйствовало на нерѣшительнаго и черезъчуръ робкаго Сергѣя Иванова: онъ откладывалъ изданіе со дня на день — изданіе, котораго великую значительность онъ и самъ сознавалъ лучше насъ. Въ этомъ откладываніи такъ и прошло цѣлыхъ 20 лѣтъ. Въ 1877 году Сергѣй Ивановъ умеръ, оставивъ завѣщаніе, по которому отдалъ всѣ оставшіяся произведенія своего брата Александра—Московскому Публичному Музею, а все свое состояніе отказалъ германскому Археологическому Институту въ Римѣ (котораго много лѣтъ былъ членомъ), но съ обязательствомъ непремѣнно издать въ свѣтъ рисунки и композиціи своего брата. Въ настоящее время уже появилось въ свѣтъ два выпуска, и всѣ могутъ теперь судить о настоящемъ значеніи Иванова: до сихъ поръ онъ былъ извѣстенъ у насъ только по двумъ картинамъ, при всѣхъ своихъ достоинствахъ все-таки далеко не дающимъ понятія о высотѣ и глубинѣ творчества этого художника. Рисунки альбомовъ оставляютъ обѣ картины далеко позади за собою Во время всемірной парижской выставки 1878 года, проѣздомъ черезъ Берлинъ, я имѣлъ случай снова увидать рисунки изъ Ивановскихъ альбомовъ, съ которыхъ въ Берлинѣ дѣлали для изданія копіи facsimile — и ничто не можетъ сравняться съ моимъ восхищеніемъ, когда, послѣ долгаго антракта, я снова увидалъ художественныя созданія, за 20 лѣтъ передъ тѣмъ поразившія меня и теперь выступившія вдругъ

[1]) Статья эта, составляющая продолженіе предыдущей, хотя и была написана вскорѣ послѣ первой, однако появилась лишь спустя 19 лѣтъ (въ „Вѣстникѣ Европы“ 1880 г.) въ измѣненномъ видѣ. *Ред.*

передо мною во всей прежней силѣ, свѣжести и новизнѣ. Я тогда же старался передать это въ своихъ печатныхъ замѣткахъ. Вскорѣ потомъ, я убѣдился, что не я одинъ такого высокаго мнѣнія о созданіяхъ Иванова. Цѣлое общество нѣмецкихъ ученыхъ и художниковъ отозвалось то же самое, въ минуту первыхъ 1-го выпуска альбома Иванова. Комиссія римскаго „Археологическаго Института", труды которой совершились недавно, говоритъ въ своемъ предисловіи: „Комиссія убѣждена, что предпринятое ею изданіе рисунковъ Иванова на столѣтіе его. Россіи будетъ благосклонно принято не только въ отечествѣ художника, гдѣ имя Иванова на устахъ у всѣхъ, но также и въ Россіи. По богатству и живописности своей фантазіи и по силѣ своего выраженія, Ивановъ принадлежитъ къ числу самыхъ талантливыхъ художниковъ новаго времени. Сверхъ того, его композиціи возбудятъ, по всей вѣроятности, интересъ еще и въ томъ особенномъ отношеніи, что въ нихъ выказывается замѣчательный, совершенно своеобразный духъ, посвятившій живописи національную основу".

Часто ли случалось, чтобъ нѣмецкіе ученые и художники рѣшались признать такое высокое, такое исключительное значеніе за иностранными художниками новаго времени, да еще за кѣмъ?—за русскими? Это, конечно, одна изъ первыхъ примѣръ въ своемъ родѣ. Но, послѣ кончины Сергѣя Иванова, дѣло не ограничилось однимъ изданіемъ рисунковъ его брата: М. П. Боткинъ рѣшился издать и всѣ письма его. Для Ивановъ — это истинный памятникъ, для насъ всѣхъ—это истинное откровеніе. Несмотря на небрежность въ слогѣ, производящій подъ часъ запутанность и вялость, письма его отличаются чрезвычайною своеобразностью и выразительностью, нерѣдко доходящею до истинной силы, образности и мѣткой сжатости. Что же касается до содержанія, то въ этихъ письмахъ высказывается такая свѣтлость и глубина мысли, такая оригинальность взгляда на искусство и его задачи, такая самостоятельность и независимость характера, какихъ не только никто изъ насъ почти никогда не встрѣчалъ у русскихъ художниковъ стараго и новаго времени, но какихъ лишь самые рѣдкіе и немногіе примѣры можно встрѣтить во всей исторіи европейскаго искусства. Читаешь письма Иванова, и съ неописаннымъ наслажденіемъ говоришь себѣ: И такъ-то думалъ и писалъ бывшій воспитанникъ академіи, да еще гдѣ же—въ Римѣ!—да еще когда же—въ 30-хъ, 40-хъ, 50-хъ годахъ!.. среди всеобщаго художественнаго у насъ ничтожества (кромѣ одного Федотова), среди самаго низменнаго у насъ художественнаго уровня, не только у художниковъ, но еще и у всей публики! Просто—невѣроятно, просто глазамъ своимъ не вѣришь.

Поэтому, велика заслуга М. П. Боткина, издавшаго во всеобщее извѣстіе и издавшаго такъ полно и превосходно, съ такими значительными затратами, безвозвратными, съ приложеніемъ столькихъ отличныхъ снимковъ, эти драгоцѣнные, эти до сихъ поръ неизвѣстные матеріалы изъ исторіи русскаго интеллектуальнаго роста, русскаго художественнаго развитія.

Изданіемъ двухъ послѣднихъ отдѣловъ книги о всѣхъ главныхъ сторонахъ „Явленія" Иванова и окончилъ онъ художественную и умственную натуру. Уже давно я считалъ это самое обязательнымъ, чтобъ больше, чѣмъ я и самъ былъ долго знакомъ (хотя и издали) съ Ивановымъ, и имѣлъ возможность сейчасъ глубже знакомиться этого необыкновеннаго человѣка. Иванова, подъ постоянными личными впечатлѣніями и глубоко врѣзавшимися въ мою любопытную фантазію Иванова, я начала, еще въ 1861 году, въ „Русскомъ Вѣстникѣ" рядомъ своихъ очерковъ подъ заглавіемъ „О значеніи Брюллова и Иванова въ русскомъ искусствѣ". Первая половина, посвященная Брюллову, тогда же была напечатана, въ нашей прессѣ. Другая половина этого труда, содержавшая статью объ Иванову, и разныя причины оставалась до сихъ поръ въ портфелѣ. Съ того времени, конечно, моей на этихъ художниковъ не только не поубавилось, но напротивъ еще много прибавилось въ чувствѣ высокаго Иванова, которое въ настоящее время замѣчается, и большинство изъ моей доли лишь теперь узнаетъ. Поэтому я нашла теперь нужнымъ свое послѣднее объ Иванову, съ дополненіемъ его новыхъ писемъ, тоже дать вновь его напечатанными „Переселенцу".

I.

Когда хочешь рассматривать жизнь и дѣятельность Александра Иванова, нельзя при этомъ обойти Карла Брюллова. Ихъ жизнь и дѣятельность слишкомъ близко соприкасались, они вышли изъ одной и той же академіи, жили долгое время вмѣстѣ въ одномъ и томъ же Римѣ, работали для одного и того же общества, и этимъ самымъ обществомъ были оцѣнены при жизни и послѣ смерти совершенно наоборотъ, и противъ всѣхъ истинныхъ ихъ заслугамъ. Конечно, Брюллову нисколько не повредилъ ущербъ отъ Иванова его долю нашелъ счастливый билетъ; но то Иванову такъ потрафилъ, какъ никто, отъ самаго рожденія въ сорочкѣ совершенно. Въ 1858 году, когда Ивановъ пріѣхалъ умереть въ Россію, его встрѣчали и удивляли въ гробъ общественное мнѣніе и власти, какъ во имя Брюллова. Но это и не могло быть иначе: тогдашнее наше общество въ дѣлѣ искусства было еще совершенными младенцами, умными и знающими, только и улыбающимися Брюллову. Въ всему этому, я необходимо долженъ внести въ свою статью, на время, и фигуру Брюллова.

Трудно найти двѣ натуры и двѣ жизни, болѣе непохожія одна на другую, чѣмъ натура и жизнь Брюллова и Иванова. Брюлловъ былъ весь свой вѣкъ баловнемъ счастія и удачи, всю жизнь провелъ среди поклоненія толпы, никогда онъ не слыхалъ ни одного слова осужденія отъ современниковъ. Пока Брюлловъ былъ еще ученикомъ Академіи, его лелѣяли, ему взялись покровительствовали, потому что глядѣли на него, какъ на драгоцѣнное растеніе, отъ котораго ждутъ плодовъ небывалыхъ. Поѣхалъ онъ за границу, и все время пребыванія тамъ, Общество поощренія художниковъ, пославшее его туда, не переставало об-

ращаться къ нему точно будто съ подобострастіемъ, высокопочитаніемъ и почти послушною покорностью. Потомъ, едва воротившись въ Россію, онъ тотчасъ же сталъ во главѣ нашего искусства, и разомъ сдѣлался—и законодателемъ художниковъ, и любимцемъ массы общественной. Его приговоры стали считаться непогрѣшительными; имъ вѣрили больше, чѣмъ суду всей остальной Европы; отъ него вымаливали портрета, картины, какъ милости; виньетки его были необходимы для успѣха моднаго альманаха Владиславлева, или толстыхъ томовъ „Ста русскихъ литераторовъ"; когда ставили новую русскую оперу, „Руслан и Людмила"—распорядители добивались его совѣтовъ и рисунковъ для декорацій и рисунковъ. Вѣдь онъ все зналъ и все умѣлъ! Въ его мастерскую цѣлый день валила толпа великосвѣтскихъ обожателей, и между тѣмъ какъ старый столпъ Академіи, Егоровъ, въ энтузіазмѣ и весь въ слезахъ, увѣрялъ его: „Карлъ Павловичъ! каждый мазокъ твоей кисти —хвала Богу!"—другой, болѣе молодой художникъ, далеко еще не въ мундирѣ, и не изъ Совѣта, Мокрицкій, не могъ сносить вида его картинъ, какъ солнца, и выбѣгалъ изъ мастерской, закрывая лицо руками, и восклицая: „недостоинъ, недостоинъ!" Каждая фраза, каждое слово Брюлова признаны были геніальными. Что бы онъ ни сказалъ умнаго или пустого, риторическаго или дѣйствительно вѣрнаго и мѣткаго,—увѣрялъ ли, что ему „нужно было вмѣстить въ себѣ 400 лѣтъ успѣховъ живописи, чтобъ создать Помпею",—восклицалъ ли: „Смотрите! цѣлый оркестръ въ одной ногѣ!"—рвался ли расписать цѣлое небо, утверждая, что на землѣ тѣсно—все одинаково выслушивалось съ однимъ и тѣмъ же подобострастіемъ и вѣрой, быстро разносилось толпой поклонниковъ, и шло потомъ за талантливѣйшіе проблески ума и краснорѣчія, конечно драгоцѣнные для художниковъ и необходимые для потомства.

Ничего подобнаго не бывало въ жизни Иванова. Во время академическаго воспитанія онъ былъ, говорятъ, молчаливъ, вялъ, неповоротливъ, чуждался товарищей и ихъ забавъ, не сближался ни съ кѣмъ, значитъ, былъ мало любимъ. Въ домашней жизни, во время юношества, у него тоже мало было отрады. „Я былъ воспитанъ бѣдами",—говоритъ онъ въ одномъ рапортѣ Обществу поощренія художниковъ, 1833 года. Не было у него блестящихъ экспромтовъ, ни на холстахъ, ни въ разговорахъ—и никто не былъ пораженъ имъ, никто не видѣлъ въ немъ (какъ въ Брюловѣ) возникающаго феномена. Ему все доставалось трудно, цѣною великихъ усилій, „у него нѣтъ покровительства (писалъ его отецъ въ 1830 году), онъ все достигаетъ своей цѣли какъ бы съ боя" („Моск. Вѣдом.", 1860, № 143, статья Демерта: „Неизвѣстныя картины Иванова"); когда у него появлялось что-нибудь хорошее, академическіе учителя не вѣрили, чтобъ онъ самъ это сдѣлалъ, подозрѣвали его въ подлогѣ. „Я не получилъ никакой награды за программу „Блудный сынъ",—пишетъ Ивановъ дядѣ въ 1824 году; — и не стану вамъ описывать странныя мнѣнія г. Егорова въ разсужденіи моей работы; скажу только, что слово „не самъ" никогда не истребится у него". Общество поощренія художниковъ, отправившее Брюлова въ Италію, отправило впослѣдствіи туда же и Иванова,—значитъ признавало нѣчто и въ немъ. Но какая разница въ отношеніяхъ Общества къ тому и другому молодому человѣку, какая разница въ оцѣнкѣ произведеній ихъ! Когда Брюловъ прислалъ изъ Рима первую свою картину „Итальянское утро, или Умывающаяся итальянка", Общество тотчасъ написало ему: „Прелестное произведеніе сіе плѣнило равно всѣхъ членовъ Общества; выборъ предмета и исполненіе онаго въ полной мѣрѣ заслужили общее одобреніе... Вашъ первый трудъ внѣ отечества оправдываетъ ясно тѣ великія надежды, кои Общество въ правѣ имѣть на васъ. Комитетъ нашелъ въ вашемъ произведеніи красоты высшей степени. Общество, къ величайшему своему удовольствію, убѣждается, что вы идете къ совершенству прямымъ путемъ. Если будущіе шаги ваши равны будутъ первому, то оно отъ васъ недалеко. Трудитесь: правительство, Общество поощренія художниковъ и публика вознаградятъ васъ". Читая эти строки, еще разъ полюбуешься на Гоголя! Какъ онъ мѣтко схватилъ этотъ хвалебный начальническій тонъ своего времени! Въ его „Портретѣ" про художника Чарткова пишутъ газеты: „Хвала вамъ, художникъ! Вы вынули счастливый билетъ изъ лотереи. Прославляйте себя и насъ. Мы умѣемъ цѣнить васъ. Всеобщее стеченіе, а вмѣстѣ съ тѣмъ и деньги будутъ вамъ наградою". Не правда ли: письмо Общества поощренія художниковъ и статья про Чарткова—вѣдь это почти буква въ букву одно и то же! Но вотъ, послѣ Брюлова, прислалъ въ Петербургъ первую свою картину Ивановъ: „Явленіе Христа Магдалинѣ". Общество тотчасъ высказало и о ней свое сужденіе. „Картина ваша, сказано въ письмѣ Общества, отъ 30 декабря 1836 г., произвела во всѣхъ видѣвшихъ ее чрезвычайно пріятное впечатлѣніе. Успѣхи вы сдѣлали отличные, талантъ вашъ созрѣваетъ; это прекрасное и умное произведеніе ручается Обществу въ томъ, что вы станете на ряду съ лучшими мастерами. Кто такъ чувствуетъ и такъ выражаетъ чувства, какъ вы, тотъ можетъ стремиться и достигнуть къ совершенству. Любите ваше искусство, обдумывайте ваши произведенія, не уклоняйтесь отъ избраннаго вами пути, и берегитесь только излишняго самолюбія". Итакъ, пустая (хотя и довольно блестящая по письму) картинка Брюлова „плѣнила" Общество; она уже заключаетъ „красоты высшей степени", выборъ сюжета—превосходный; а серьёзное произведеніе Иванова, хотя и не лишенное недостатковъ (въ фигурѣ Христа), но за то дышащее такой правдой и красотой глубочайшаго чувства (въ лицѣ Магдалины), какой Брюловъ во всю свою жизнь и во снѣ не видалъ, производитъ только „пріятное впечатлѣніе"! Брюловъ уже совсѣмъ „близокъ къ совершенству", а Ивановъ только „достоинъ къ нему стремиться!" Брюлова просятъ только работать, и всѣ тотчасъ „вознаградятъ" его, а Иванову рекомендуютъ не слишкомъ забываться и хорошенько беречься отъ излишняго самолюбія! Какъ будто онъ когда-нибудь зазнавался хоть на единую секунду, былъ высокомѣренъ

и заносчивъ, — онъ, при посылкѣ этой самой картины, еще такъ недавно писавшій Обществу: „Зная покровителей моихъ ко мнѣ строгость, чувствуя сильно мою неисправность передъ ними и слабость моего таланта, я прихожу въ робость отъ справедливости ихъ приговора и нахожу себя совершенно безответнымъ"; а въ другомъ письмѣ: „Могу ли льстить себя надеждою, что великодушные мои благотворители будутъ ко мнѣ снисходительны и пощадятъ меня отъ справедливаго суда и укоризны за столь медленное и къ тому же несовершенное производство моей картины". Какимъ это образомъ, подобному человѣку, кроткому, умоляющему, нужны вдругъ наставленія, чтобъ онъ не задиралъ носъ?

Такихъ совѣтовъ Общество никогда не оскудѣло бы послать Брюлову. Разъ только, въ самомъ началѣ его пребыванія въ Римѣ, Общество вздумало-было пожурить его (и то любя, мягко, нѣжно) за слишкомъ рѣзкія и самонадѣянныя, по понятіямъ почтенныхъ старичковъ-любителей и аристократовъ, сужденія о Корреджіо. Что же отвѣтилъ Брюловъ? „Принимаю на время, написалъ онъ, возложенныя на меня титла нескромнаго и дерзкаго, помня, что юный Сципіонъ никогда бы не побѣдилъ опытнаго Аннибала, еслибъ не дерзнулъ себя сравнить съ нимъ". Тогда Общество замолчало, и замѣчаній въ прежнемъ родѣ отъ него болѣе не было. Что, если бы Ивановъ, въ тѣ времена классицизма и безпредѣльнаго обоготворенія грековъ и римлянъ, попробовалъ, въ случаѣ выговора, сравнить себя въ Сципіонами и Аннибалами? Я воображаю, какую бы гонку ему задали, какъ почтенное и всеумудрое общество поощрителей, нюхая съ достоинствомъ табакъ изъ золотыхъ табакерокъ, разомъ поставило бы дерзкаго сверчка на свой шестокъ!

Былъ въ то время у Брюлова и такой случай. Общество возмѣло, нѣкогда, смѣлую мысль, посреди всякихъ учтивостей и похвалъ, выразить Брюлову, что въ его картинѣ „Итальянскій полдень" женская фигура мало изящна: „Ваша модель, — говорило оно,—была болѣе пріятныхъ, чѣмъ изящныхъ формъ". Брюловъ, разсерженный такою смѣлостью, отвѣтилъ письмомъ, гдѣ посреди учтивыхъ фразъ скрыта насмѣшка: „Находя, что правильныя формы всѣ между собою сходствуютъ, какъ то особенно замѣтно въ статуяхъ, гдѣ сія чистота формъ необходима, я рѣшился,—говоритъ онъ,—искать того предположеннаго разнообразія въ тѣхъ формахъ простой натуры, которыя намъ чаще встрѣчаются, и нерѣдко болѣе нравятся, нежели строгая красота статуй". Общество не поняло, кажется, насмѣшки надъ его пониманіемъ однѣхъ только мертвыхъ статуй, и промолчало, а между тѣмъ было право: Брюловъ въ этой картинѣ вовсе не слѣдовалъ „указаніямъ разнообразной и живой природы", а только личному своему, однообразному, бѣдному и одностороннему вкусу къ круглымъ лицамъ и пошлымъ физіономіямъ. Пусть бы Ивановъ попробовалъ отгрызнуться въ подобномъ же родѣ, и онъ тогда бы извѣдалъ всю мягкость великодушныхъ аристократическихъ покровителей. Въ 1829 году Брюловъ возвратилъ назадъ посланный ему Обществомъ пенсіонъ, говоря иронически, что Общество такъ замедлило высылкою этого пенсіона, что онъ долженъ былъ обратиться къ частнымъ заказамъ, поэтому „недостоинъ" теперь пенсіона. Конечно, все это была неправда, потому что безчисленные заказы давно уже сыпались на Брюлова, но ему только надобно было проучить своихъ бывшихъ благодѣтелей и командировъ. Что-жъ они? Они ничего ему не посмѣли сдѣлать, но гнѣвъ ихъ обрушился всецѣло на бѣднаго Иванова, еще не отправлявшагося за границу. Онъ пишетъ пріятелю и наставнику своему Рабусу. „Члены Общества поощр. худож. съ неудовольствіемъ приняли мою картину „Беллерофонтъ", говорили, что она совсѣмъ не превосходитъ моего прежняго „Іосифа въ темницѣ", и что имъ оскорбительно, что я не слушаю ихъ совѣтовъ въ разсужденіи композиціи. Эта картина чуть не поколебала отправленія моего въ чужіе края. Мнѣ грозятъ строжайшей инструкціей, и за неисполненіе одного тотъ маловажнаго пункта я буду лишенъ срочнаго пребыванія за границей. Ожесточенные поступками Карла Брюлова, они, грозя ему палкой, надъ первымъ изъ хотятъ привести въ дѣйствіе свои несбыточныя приказанія. Часто разстроенный душевно, не мудрено, что я впадалъ въ болѣзнь..."

Но, наконецъ, Ивановъ выбрался за границу,— и тутъ онъ съ перваго же дня занялся своимъ дѣломъ, и потомъ, не развлекаясь ничѣмъ на свѣтѣ, не слушая ни людьми, ни событіями, ни доходившими изъ Россіи слухами о торжествахъ Брюлова и ликованіяхъ его твореній, продолжалъ это свое дѣло. Брюловъ весь свой вѣкъ дѣлалъ картины и картинки по заказу кто угодно, съ вѣтра, неизвѣстно какъ и откуда пожаловавшій, объявлялъ ему сюжетъ, просилъ назначить гонораръ, и послѣ того Брюловъ пускался выполнять заказъ, какой бы онъ ни былъ: „Помпея" или „Взятіе на небо"; „Осаду Пскова" или „Троицу", рыцарей, итальянокъ, гречанокъ и такъ далѣе, безъ конца,—вѣдь ему было рѣшительно все равно, только бы повычурнѣе и пошикарнѣе. Совсѣмъ другое дѣло — Ивановъ. Онъ никогда ничего не сдѣлалъ по чужому заказу: попробовалъ-было какъ-то разъ, два — и бросилъ и закаялся. Все, что послѣ него осталось, было начато и совершено имъ по собственной мысли и влеченію, по собственному глубокому чувству и убѣжденію. А дѣйствуя такимъ образомъ, разъ за разомъ отказываясь, то отъ фрески въ соборѣ, то отъ альбома графскаго, то отъ саженныхъ холстовъ, то отъ маленькихъ акварелей, навѣрное богатъ не станешь, и тысячей рублей, жадно весь день носимыхъ въ мѣшечкѣ на груди, не наживешь. А когда, вдобавокъ, ты и понятія не имѣешь, какъ дѣлать нравящіеся всѣмъ портреты, когда тебѣ даже и въ голову то не влѣзаютъ тѣ блестки разговора и остроумія, за которыя мило всѣ улыбаются и считаютъ высокимъ геніемъ, тогда уже окончательно пиши пропало и ничего ни откуда не ожидай и ни на что не надѣйся. Само Общество поощренія художниковъ давнимъ давно забросило Иванова и, несмотря на свою поощрительскую программу, преспокойно дало бы ему сто разъ умереть съ голода, если-бъ не многочисленныя упрашиванія самого Иванова и нѣсколькихъ знакомыхъ, постоянно

хлопотавшихъ за него въ Петербургѣ. Отъ этого-то значительная часть писемъ Иванова въ Общество поощренія художниковъ наполнена просьбами о продленіи пенсіона. Легко ли эти упрашиванія приходились ему, мы нынѣче знаемъ изъ его писемъ. А между тѣмъ счастливцу Брюлову никогда не приходилось испытывать и переживать что-нибудь подобное.

Почти всѣ 28 лѣтъ, прожитыхъ въ Римѣ, Ивановъ провелъ вдали отъ художниковъ, вдали отъ публики—немногіе знакомые составляли исключеніе—и такимъ образомъ, когда пришло ему время воротиться на родину, навѣрное никто-бы тамъ не имѣлъ о немъ никакого понятія. Его бы навѣрное встрѣтили въ Россіи какъ человѣка чужого. Но этому помѣшали тѣ немногіе знакомые изъ русскихъ, которые въ теченіе долгаго этого періода бывали наѣздомъ въ Римѣ, и сближались тамъ какимъ-то чудомъ съ Ивановымъ и знали его картину. Это были московскіе профессора: Погодинъ, Шевыревъ, Чижовъ, принадлежавшіе къ славянофильской партіи, но люди безспорно образованные и интеллигентные, а главное, приверженные къ Иванову: каждый изъ нихъ, возвращаясь въ Россію, печаталъ статьи о русскихъ художникахъ въ Римѣ, и здѣсь ставилъ на самый высокій пьедесталъ—Иванова. Еще болѣе сдѣлалъ для извѣстности этого художника въ Россіи—Гоголь. Онъ жилъ съ Ивановымъ, въ Римѣ, въ самой величайшей интимности, видѣлъ въ немъ (впрочемъ, исключительно со своей, особенной точки зрѣнія) величайшаго художника, и, будучи свидѣтелемъ его постоянной нужды, сильно помогалъ не только могучимъ своимъ перомъ, но и личными рекомендаціями и просьбами о немъ въ Петербургѣ, въ высшихъ сферахъ общества. Все это вмѣстѣ сдѣлало то, что когда Ивановъ пріѣхалъ, наконецъ, въ Россію, общее любопытство и симпатіи были возбуждены въ его пользу въ такой степени, какъ этого навѣрное никогда прежде не бывало въ отношеніи къ какому бы то ни было русскому художнику, даже и къ Брюлову. Но общаго увлеченія не произошло, какъ, напримѣръ, по поводу „Послѣдняго дня Помпеи“. Можно даже сказать, что большинство, послѣ перваго мгновенія нерѣшительности и колебанія въ отношеніи къ художнику, издалека уже знаменитому и препрославленному, отшатнулось въ другую сторону и стало во враждебную позу. Ивановъ пишетъ своему брату, въ *послѣднемъ* своемъ письмѣ, отъ 14-го іюня 1858: „Сегодня я услышалъ, что съ воскресенья появилась обо мнѣ статья въ „Сынѣ Отечества“, гдѣ противоположная партія мнѣ—какъ многіе увѣряютъ: Бруни и другіе члены Академіи—прикрылась именемъ весьма малоизвѣстнаго и плохого литератора (Толбина). Статью приносятъ къ картинѣ и читаютъ, сличая. Пименовъ и другіе члены Академіи обѣщаютъ выступить съ отвѣтомъ. Онъ мнѣ говорилъ, что картина моя не поразила дворъ, какъ картина Брюлова („Помпея“). Однимъ словомъ, дѣло все еще такъ поставлено, что князь Оболенскій (одинъ изъ близкихъ знакомыхъ и доброжелателей Иванова) говоритъ: „Если давать будутъ дешево, то надобно будетъ въ Москву, гдѣ ее, онъ думаетъ, скорѣй купятъ и лучше“; далѣе: „Ты не повѣришь, что за дерзкую статью напечатали обо мнѣ въ „Сынѣ Отечества“. Съ нею ходятъ на выставку провѣрять неученые и способные ко злу. Противоположная партія, т.-е. та, что за меня, едва ли въ состояніи отвратить вполнѣ это зло“.

Итакъ, вотъ какую участь испыталъ Ивановъ, воротясь въ отечество: то созданіе, на которое онъ положилъ весь свой талантъ и умъ, куда была вложена вся его жизнь и надежды, было встрѣчено враждой, недоброжелательствомъ и невѣжествомъ. Ивановъ съ тѣмъ и умеръ, что картина его оставалась непроданною, и надо было предпринимать необыкновенныя какія-то усилія, чтобъ продать ее кому-нибудь, въ частныя руки, хоть въ Москву. Но напрасно Ивановъ думалъ, что во всемъ этомъ на первомъ планѣ была непріязненность товарищей по профессіи. Конечно, работала тоже и эта сила: „второй и третьей гильдіи живописныхъ дѣлъ мастера пожимали плечами“—говоритъ Герценъ въ одной своей талантливой статьѣ, объ Ивановѣ. Извѣстный живописецъ и профессоръ Зарянко написалъ даже впослѣдствіи („Соврем. Лѣтопись“, 1864, № 20), статью, гдѣ доказывалъ, что Ивановъ понятія не имѣлъ о перспективѣ, и все только напуталъ въ своей картинѣ въ этомъ отношеніи. Но роль такихъ людей была вовсе не самая главная. Ивановъ, и его направленіе, и его картина, и его художество, просто не приходились по вкусу публики, просто не нравились. И этому доказательствъ не мало во всей прессѣ тогдашней. А можно ли вообразить себѣ, чтобъ цѣлая масса публики, чтобъ цѣлая пресса, ея близкая выразительница, такъ-таки сплошь и повально были подъ рабскимъ вліяніемъ не только одного Бруни, но и цѣлой толпы какихъ бы то ни было недоброжелательныхъ членовъ Академіи. Академію и тогда уже слишкомъ мало уважали, и никто не былъ расположенъ внимать ея художественнымъ указаніямъ и приговорамъ. Нѣтъ, это пятно надо снять съ Академіи и ея профессоровъ: ихъ вліяніе на этотъ разъ было совершенно незначительно, и никоимъ образомъ не могло идти въ разсчетъ. Большинство публики было недовольно само по себѣ, собственными средствами и вкусами.

Прежде всего публика заговорила о томъ, что ей было въ картинѣ особенно антипатично: о колоритѣ и еврейскихъ типахъ. „Гобеленовскіе обои!“—повторяли одни, глядя на „Явленіе Христа народу“. „Семейство Ротшильдовъ!“—язвительно подхватывали другіе. „Зеленый рабъ—да это Юлія Пастрана!“—восклицали еще третьи. Вотъ, приблизительно, все, чѣмъ вначалѣ ограничивались сужденія недовольной толпы. Чего больше было и требовать съ нея, когда она столько времени провела подъ гнетомъ художественной лжи, шумихи и всяческаго преувеличенія. Вкусъ былъ давно перепорченъ, понятіе о правдѣ и красотѣ въ искусствѣ—давно уже затемнено; что же послѣ этого мудренаго, если всякая попытка вывести публику на новые пути непріязненно поражала и оскорбляла ее. По словамъ Рамазанова (очень справедливымъ, несмотря на то, что Рамазановъ былъ, можно сказать, ярый поклонникъ Брюлова), публика наша „привыкла въ послѣднее время принимать впечатлѣнія лишь отъ

яркаго разцвѣчиванія красками, отъ какой-то скорѣе иллюминаціи, нежели живописи" (статья: „Нѣсколько словъ воспоминанія объ Ивановѣ" — „Московскія Вѣдомости", 1858, № 84). Еще бы публикѣ, пріученной въ теченіе 30-хъ и 40-хъ годовъ къ вертопрашеству и всему фельетонному въ искусствѣ, не насмѣхаться надъ полотномъ, гдѣ работала рука серьезнаго, правдиваго таланта, еще бы не преслѣдовать его побрякушечнымъ остроуміемъ! Ей дико, ей чуждо и темно было то, что представлялось на Ивановской картинѣ. Она тутъ ничего не понимала и путалась. Она припоминала свое восхищеніе и, можетъ быть, слезы передъ „Магдалиной" того же самаго Иванова—картиной, гдѣ, несмотря на истинный талантъ и чувство, было все-таки еще столько академическаго, и потому доступнаго для всѣхъ привычекъ. По натурѣ своей враждебный всему истинно-талантливому, Кукольникъ во время оно писалъ про эту „Магдалину": „На выставкѣ 1836 года большинство восхищалось безъ мѣры картиною Иванова „Явленіе Христа Маріи Магдалинѣ", потому что въ очахъ ея счастливо отразились два смѣшанныя противоположныя чувства, печали и радости; о г. Ивановѣ критику говорить весьма затруднительно: по одному произведенію не возможно судить о силѣ и степени таланта, тѣмъ болѣе, что и все достоинство этого единственнаго произведенія заключается въ выраженіи одного лица. Въ сочиненіи нѣтъ ничего особенно новаго: рисунокъ не безъ упрековъ, колоритъ безъ большой теплоты" („Библіотека для Чтенія", 1843, т. 56, отд. III, стр. 32). Вотъ какъ умы и вначалѣ многіе, конечно, подъ вліяніемъ отзывовъ отъ великихъ, непререкаемыхъ произведеній Брюлова. Но теперь, когда дѣло шло о новомъ произведеніи, въ тысячу разъ болѣе глубокомъ, чѣмъ первая картина, припомнили вдругъ и „Магдалину". Е[ще] вытащили вперед, чтобъ ею, какъ [illegible] и Иванова, и его [illegible]

[illegible]

чества". 1858, № 25). Нѣкто Дестунисъ тоже очень высоко ставилъ „Магдалину", называлъ ее „поразительнымъ проявленіемъ дарованія Иванова", а потомъ, по поводу второй картины его, говорилъ: „Несчастный Ивановъ вдался въ два заблужденія, которыя не только замедлили его саморазвитіе, но и дали ему гибельное направленіе. Первое, что онъ пріурочилъ свое развитіе къ одной огромной картинѣ. Вращаясь все около одного центра, самые предметы его изученія втягивали его въ нѣкоторую односторонность. Второе заблужденіе Иванова еще понятнѣе. Встрѣтясь впервые съ художникомъ мыслителемъ, Овербекомъ, добросовѣстный и добродушный Ивановъ былъ пораженъ его отвлеченными воззрѣніями, и увлекся ими безъ оглядки. Онъ подчинился его вліянію тѣмъ именно, что самъ началъ вдаваться въ германскія отвлеченности... Поглощенный внутреннею жизнью, Ивановъ перевоспитывалъ себя не столько практикой, сколько думой... Картина „Явленіе Христа народу"— не самъ Ивановъ, а только уклоненіе его отъ самого себя... Она не болѣе, какъ грустный результатъ задержаннаго вдохновенія" („Свѣточъ", 1861, кн. II, статья: „Ивановъ и Брюловъ передъ судомъ И. С. Тургенева", стр. 88 и слѣд.). Еще одинъ писатель того времени, Зотовъ, восклицалъ: „Въ „Явленіи Христа Магдалинѣ" видевъ весь Ивановъ; по этой картинѣ можно было угадывать, чѣмъ бы онъ могъ быть, еслибъ ложная идея не увлекла его на ложный путь... Это одно произведеніе заставляетъ забыть его послѣдующія ошибки и увлеченія. Отъ долгой борьбы художника со своимъ сюжетомъ, исполненіе второй картины его, тщательное, обдуманное, вышло отчасти холоднымъ, вымученнымъ, лишеннымъ жизни, вдохновенія... Картина въ общемъ впечатлѣніи суха и блѣдна. Потрясающій идеей картины обратитъ вниманіе только на исполненіе ея, а оно составляетъ самую слабую сторону ея... Обращеніе живописныхъ образовъ въ механическое орудіе потеряло тотъ прямой смыслъ выраженія, который, несмотря на глубину и [illegible] такъ сильно поражаетъ всѣхъ въ „Явленіи Христа народу" („Сѣверное Сіяніе", 1862, № 2).

[illegible]

ихъ было, впрочемъ, немного, и они были слабы, и въ ту минуту ихъ голоса не было слышно. Такими явились: нѣкоторые профессора, литераторы и любители изъ среды публики. Во-вторыхъ, на сторонѣ Иванова оказались тоже и энтузіасты, пламенные и необузданные. Одинъ изъ нихъ, явно стараясь копировать извѣстную статью Гоголя объ Ивановѣ, и, пожалуй, если можно, пойти даже еще дальше, писалъ изъ Рима, до пріѣзда картины въ Россію: „Работать надъ картиною болѣе нельзя. Никакая придирчивая критика, ни одинъ техникъ или знатокъ дѣла не въ состояніи были бы откопать въ ней мѣсто, неудовлетворительно исполненное или неглубоко обдуманное. Сочиненіе, рисунокъ, размѣщеніе фигуръ, выраженіе лицъ, поворотъ каждаго тѣла, движеніе каждаго члена, каждый мускулъ, складка одежды, листъ на деревѣ—все изучено, испробовано, доведено до послѣдняго предѣла возможной правды въ частностяхъ и цѣломъ. Тутъ нѣтъ уже мѣста предположеніямъ, что то или другое могло бы быть лучше или вѣрнѣе, что повернуть можно бы сюжетъ или подробности такъ, а не этакъ—все именно такъ, и иначе быть не можетъ! Все какъ будто родилось вмѣстѣ съ сюжетомъ, и вышло сросшееся съ нимъ на полотно“ („Русскій Вѣстникъ“, 1857, т. IX, стр. 214). Другой говорилъ: „Нѣтъ въ картинѣ ничего отвлеченнаго, сверхъестественнаго, а взято дѣйствіе, какъ оно происходило въ натурѣ... Въ техникѣ Иванова встрѣчаемъ такое многостороннее разнообразіе, какъ въ самой натурѣ... Такую заботливость и осмотрительность въ сочиненіи находимъ мы весьма не у многихъ первоклассныхъ художниковъ: такую непогрѣшительность въ композиціи встрѣчаемъ мы только у Рафаэля и Леонардо-да Винчи... Болѣе естественнаго и прекраснаго изображенія нагого тѣла мы не встрѣчали ни у кого изъ великихъ художниковъ... Такую истину въ лѣпкѣ формъ встрѣчаемъ мы только у Тиціана и у Тинторетто.. Иванову, какъ живописцу историческому, первому принадлежитъ тріумфъ сочетанія истиннаго съ прекраснымъ, („Явленіе Христа народу“, статья Мокрицкаго, Москва 1858, стр. 25, 29, 69, 71). Наконецъ, превзойдя въ своей восторженности все, что было сказано кѣмъ бы то ни было, Хомяковъ провозглашалъ: „Нашъ Ивановъ стоялъ на твердой почвѣ, и могъ совершить то, что было невозможно для художниковъ Европы... Гдѣ бы ни стояла картина Иванова, всѣ остальныя картины (кромѣ лучшихъ произведеній Рафаэлевской эпохи) при ней будутъ казаться по рисунку своему или мясистыми, грубыми и неблагородными, или сухими, натянутыми и мертвыми, или мелкими и манерными... Живопись ея достойна рисунка, какъ въ отношеніи къ свѣтотѣни, такъ и въ отношеніи къ краскѣ... Въ каждой части картины самый взыскательный критикъ найдетъ всю мягкость и тѣлесность, все разнообразіе и богатство, возможныя въ масляной живописи. Сами венеціанцы не превосходили Иванова тѣлесностью и горячностью тоновъ.. Сосѣдство этой картины будетъ такъ же убійственно для живописцевъ-колористовъ, какъ и для живописцевъ-рисовальщиковъ... По высотѣ идеала эта картина уступаетъ, можетъ быть, двумъ-тремъ; но по совершенству сочетанія всѣхъ достоинствъ, замысла, выраженія, рисунка и колорита, а еще болѣе по строгости и трезвенности стиля, она не имѣетъ равной въ цѣломъ мірѣ“ („Картина Иванова“ —„Русская Бесѣда“, 1858, т. III, и „Собраніе сочиненій“, т. I, стр. 653).

Эти примѣры достаточно показываютъ, какіе были у Иванова, уже и въ самое первое время, рьяные энтузіасты. Но ихъ было, вообще говоря, немного— можно ли сравнить ихъ небольшую и рѣдкую кучку, съ огромной массой недовольныхъ? Притомъ, вглядываясь въ дѣло, нельзя не признаться, что эти послѣдніе гораздо болѣе заслуживаютъ вниманія, чѣмъ первые. Они были натуральнѣе, естественнѣе; они не играли никакой роли, и не поднимали себя, по предварительному умыслу, на дыбы энтузіазма. Они точь-въ-точь столько же просто и наивно-презрительно смотрѣли на картину Иванова, какъ прежде просто наивно приходили въ неописанный восторгъ отъ картинъ Брюлова. У Иванова они ничего не понимали, у Брюлова — все. Тамъ отъ начала и до конца все имъ было противно и враждебно; тутъ, напротивъ, все отъ первой и до послѣдней буквы было имъ мило и любезно. Въ силу этого, они вполнѣ натурально одного художника гладили противъ шерсти, другого по шерсти. Неужели это было не лучше, чѣмъ притворяться и фальшивить? Вначалѣ, конечно, масса публики призадумалась-было. Картина не нравится, это правда, но что-то шепчетъ въ ухо: „А Гоголь? А его статья? Развѣ онъ не писалъ, что подобнаго явленія еще не показывалось отъ времени Рафаэля и Леонардо-да-Винчи? Развѣ онъ не писалъ, что Ивановъ, изнывая въ нищетѣ, и давно умерши для всего міра, кромѣ своей работы, сидитъ надъ такимъ колоссальнымъ дѣломъ, какого не затѣвалъ доселѣ никто? А что, если картина и въ самомъ дѣлѣ колоссальна, да только мы этого не возьмемъ въ толкъ?“ Но эта минута колебанія продолжалась не долго, и послѣ появленія въ печати первыхъ неблагопріятныхъ отзывовъ, масса разомъ и откровенно перевалила на сторону отважныхъ смѣльчаковъ. И это было прекрасно. Что хорошаго было въ рѣчахъ противоположной стороны?

Одни изъ людей, сюда относящихся, всего только и дѣлали, что подобострастно перефразировали слова Гоголя; другіе трактовали совершенства Иванова съ точки зрѣнія технической, классной, чисто-академической; наконецъ, третьи, главные, восхищались картиной Иванова, ничуть не изъ-за нея самой, а изъ-за соображеній совершенно постороннихъ. Ивановъ былъ для нихъ не источникъ, а предлогъ лирическихъ порывовъ, восторговъ и негодованія,—наставленій, гнѣва и упрековъ,—ликованія и жалобъ. Ивановымъ и его картиной иные восхищались уже заблаговременно, не видавъ еще ихъ: „Сколько лѣтъ ждали мы,—говоритъ Хомяковъ,—чтобы Ивановъ кончилъ свою картину, свою „одну“ картину, и какъ-то мысль свыклась съ тѣмъ, что одна только и будетъ картина отъ него, что онъ, кромѣ этой картины, ничего не напишетъ“. Патріотическая московская партія тотчасъ отвела ему то мѣсто, которое давно было вакантно—

постоянно былъ насторожѣ самой полной своей интеллектуальной, творческой и душевной независимости. Кажется, никого во всю жизнь онъ больше не уважалъ и не цѣнилъ, какъ Гоголя. Едва съ нимъ познакомившись, онъ пишетъ про него, въ 1841 году, своему отцу, что это „человѣкъ необыкновенный, имѣющій высокій умъ и вѣрный взглядъ на искусство. Какъ поэтъ, онъ проникаетъ глубоко чувства человѣческія, онъ изучилъ и наблюдалъ ихъ, словомъ—человѣкъ самый интереснѣйшій, какой только можетъ представиться для знакомства. Ко всему этому онъ онъ имѣетъ доброе сердце". Въ другихъ письмахъ онъ говоритъ, что относится къ нему и его сочиненіямъ „съ благоговѣніемъ", что „смотрѣлъ на него всегда съ глубочайшимъ уваженіемъ, вѣрилъ и покорствовалъ ему во всемъ", называетъ его „нашъ общій другъ и учитель" и, несмотря на все это, все-таки не даетъ ему ни на одинъ вершокъ ворваться въ свой внутренній міръ и распоряжаться тамъ по-свойски (что Гоголь такъ любилъ и практиковалъ всегда со всѣми своими знакомыми). Однажды, въ 1847 году, Ивановъ пишетъ Гоголю: „Получилъ я письмо ваше отъ графини Толстой, но такъ какъ письма ваши изъ Неаполя превышали всѣ непріятности, какія мнѣ случилось претерпѣть эту зиму, то я рѣшился оставить это ваше письмо не распечатаннымъ, дабы не пострадать снова". Скоро потомъ онъ снова ему пишетъ: „Вы не знаете подробностей моего положенія, слѣдовательно, строго говоря, нельзя мнѣ васъ винить, и потому пока, какъ есть дѣло, я прошу у васъ извиненія за то, что письма мои были извѣстной страсти, изъ чего вышла новая бѣда. Чтобы не задѣть никого, я молчу, даже писавъ къ вамъ: молчаніе точно есть единственное средство въ настоящую минуту. Скажу одно, что тогда только чувствую себя вполнѣ сильнымъ, спокойнымъ и даже способнымъ служить другимъ, когда нѣтъ покушенія на мою независимость". Въ 1844 году онъ ему пишетъ: „Напрасно, кажется, вы думаете, что моя метода—силою сличенія и сравненія этюдовъ подвигать впередъ трудъ, доведетъ меня до отчаянія. Способъ сей согласенъ и съ выборомъ предмета, и съ именемъ русскаго, и съ любовью къ искусству. Я бы могъ очень скоро работать, еслибъ имѣлъ единственною цѣлью деньги".

Если, такимъ образомъ, не дѣйствовали на него слова, увѣщанія и совѣты Гоголя, то насколько же еще менѣе могли имѣть на него вліянія наставленія прочихъ друзей, уважаемыхъ имъ, конечно, въ сто разъ менѣе! И вотъ онъ однажды пишетъ Чижову, въ 1842 году: „То, что я пишу—не деликатно, не справедливо, такъ какъ и самъ я, по что же дѣлать? Я иначе не умѣю. Я васъ уже предварялъ, что въ письмахъ я грубъ, а это поправить—выше силъ моихъ. Теперь позвольте разобрать письмо ваше. Вы говорите, что, [illegible] такими [illegible] сказать напримѣръ: „Я хочу [illegible] такія картины, чтобъ и [illegible] хотѣли" [illegible]. Будто въ историческихъ [illegible] [illegible] уже [illegible] [illegible] Рима [illegible] [illegible] [illegible]

нѣе въ понятія, мнѣнія и благотворное вліяніе на художество и художниковъ.

Уже въ 1833 году онъ пишетъ отцу про воспитаніе младшаго брата своего Сергѣя: „Если на-счетъ вспомоществованія его воспитанію и тамъ и тутъ навсегда уже упущено, или не могло быть, то ужъ дѣлать нѣчего, отдайте его въ Академію. Генеральное приготовленіе въ наукахъ я желалъ бы дать ему гораздо бо́льшее, нежели въ нашей Академіи... Съ прискорбною душою соглашаюсь, чтобы юноша поступилъ въ хаосъ безтолковыхъ методъ наукъ, въ нашей въ Академіи Художествъ, а письмо сіе да будетъ ему въ памятникъ, что̀ нужда и крайность дѣлаютъ". „Академія,—пишетъ онъ ему же въ 1835 году,—со всѣмъ своимъ причтомъ ужасаетъ меня при одномъ воспоминаніи", и еще: „Состояніе русской семьи въ Римѣ мнѣ меньше всего извѣстно, ибо, наскучивъ однообразными воспоминаніями и разборами о подломъ воспитаніи, которое получили всѣ мы въ Академіи, слѣдствіемъ коего укрѣпилась въ насъ, вмѣсто дѣятельности къ ученію и наблюденію природы, природная свара и разгульная жизнь, я совершенно оставилъ русскихъ, которыхъ люблю до самоотверженія". Въ 1836 году онъ пишетъ отцу: „Академія художествъ есть вещь прошедшаго столѣтія, ее основали уставшіе изобрѣтать итальянцы. Они хотѣли этой мыслью воздвигнуть опять художество на степень высокую, но не создали ни одного генія о-сю пору. Если живописецъ привелъ въ нѣкоторый восторгъ часть публики, расположенной понимать его, то вотъ ужъ онъ, по моему мнѣнію, достигъ всего, что̀ доступно художнику. Купеческіе разсчеты никогда не подвинутъ впередъ художества, а въ шитомъ, высоко стоящемъ воротникѣ тоже нельзя ничего сдѣлать, кромѣ стоять вытянувшись". Въ 1839 году онъ пишетъ опять отцу: „Неудачный выборъ Серебрякова: скопировать съ самаго неудачнаго произведенія Гверчино, кажется, не имѣлъ и у васъ счастливаго успѣха, несмотря на то, что Академіи нашей нравится болонская школа, что Шебуевъ часто въ Гверчины напрашивался въ своихъ произведеніяхъ". Брату Ивановъ пишетъ въ 1846 году: „Справься въ парижскомъ посольствѣ нашемъ (насчетъ посланныхъ денегъ) и пожалуйста не надѣйся на сонную Академію. Знаменитый лѣнью Григоровичъ пока напишетъ, пока доложитъ, пока проснется, ты можешь четыре раза умереть съ голоду, а что еще хуже—остановить свои успѣхи". Племянницѣ онъ пишетъ, въ 1849 году, по поводу маленькаго наслѣдства, оставшагося послѣ отца: „Дѣло, вы сами видите, какъ завязло. Мы просимъ Академію намъ тутъ помочь, но старозавѣтные люди дѣятельны казнить и опустошать, и не способны споспѣшествовать успѣхамъ другихъ". Наконецъ, одному *неизвѣстному* Ивановъ писалъ въ мартѣ 1858 года, *что новые* вопросы и требованія, обращаемыя *теперь повсюду въ* Европѣ къ искусству, ясно доказываютъ, *что „живопись* должна процвѣсти въ *самую высокую и послѣднюю* степень—залогъ, лестный *для насъ, въ особенности*, русскихъ, не выступавшихъ еще на поприще и прозябавшихъ покамѣстъ въ оранжереѣ европейской нашей Академіи".

Зная такое отношеніе Иванова къ нашей Академіи, да и вообще ко всѣмъ академіямъ, легко понимаешь, что онъ не могъ смотрѣть на званіе академика и профессора иначе, какъ онъ смотрѣлъ. Когда за его картину „Явленіе Христа Магдалинѣ" Академія возвела его въ академики, онъ писалъ отцу своему, въ октябрѣ 1836 года: „Какъ жаль, что меня сдѣлали академикомъ! Мое намѣреніе было никогда никакого не имѣть чина. Но, что̀ дѣлать, отказаться отъ удостоенія—значитъ обидѣть удостоившихъ. Однако же я, можетъ быть, попробую объ этомъ намекнуть Григоровичу".

Пріѣхавъ въ Италію, Ивановъ ничуть не растерялся отъ нахлынувшихъ на него впечатлѣній и массы въ первый разъ увидѣнныхъ художниковъ и картинъ. Не взирая ни на какія общепризнанныя знаменитости, онъ смѣлыми глазами всматривался въ то, что̀ являлось передъ нимъ, и рѣшалъ, для самого себя, лишь на основаніи собственной мысли. Такъ, напримѣръ, онъ, вопреки общему тогдашнему мнѣнію, просто и прямо остановился на томъ, что стиль знаменитыхъ французскихъ живописцевъ: Давида, Жерара, Жиродѐ и другихъ—стиль гипсовый, что „картонъ Камуччини, натурально, долженъ нравиться Академіи, ибо въ немъ все то помѣщено, чему учитъ Академія; но выносите изъ четырехъ стѣнъ приготовительной сей школы, и спросите у просвѣщенныхъ и расположенныхъ къ изящному людей, какое онъ на нихъ дѣлаетъ впечатлѣніе — ледовитая правильность рисунка, казенное направленіе складокъ, совершенное отсутствіе выраженія въ головахъ—никакого не сдѣлаютъ впечатлѣнія. Весьма натурально, что Овербека у насъ не поймутъ: люди, старѣющіеся и учащіеся здѣсь по десяти лѣтъ, по бо́льшей части его не понимаютъ, какъ же вы хотите, чтобы кто и не выѣзжалъ и не вникалъ ни во что глубоко, могъ что-нибудь о немъ сказать, кромѣ дерзости и нахальства?". Знаменитая Венера Кановы, во Флоренціи, казалась ему только суха и манерна; про еще болѣе знаменитаго Гверчино онъ писалъ: „Не понимаю, за что его ставятъ на одну доску съ великими мастерами: его картины суть только этюды съ натуры, по бо́льшей части самой грубой, писанныя съ большой практикой; колоритъ и сочиненіе доказываютъ самое ограниченное его образованіе и вовсе не утонченныя чувства". Про другихъ еще знаменитыхъ художниковъ онъ писалъ: „Картины Пармеджіанино (въ Болоньѣ) изъ-подъ заплеснѣвшихъ тоновъ ничего мнѣ порядочнаго не представляютъ"... „Карраччи силятся быть и Корреджіемъ и Тиціаномъ, и какимъ-то Рафаэло-Бронзино-Микель-Анджело и какимъ-то прескучно темнымъ. О, подражатели! лучше бы было, еслибъ ихъ мастера оставались при собственной — болоньезской школѣ"; наконецъ, про живопись Корреджіо въ парижскихъ куполахъ, пользующихся всемірною славою: „Эти купола весьма скучны, раккурсы непріятны, не изящны".

Подобныхъ примѣровъ самостоятельности художественныхъ оцѣнокъ Иванова можно было бы привести

изъ его писемъ множество. Такія оцѣнки были, не только по тогдашнему времени, да, пожалуй, и по нынѣшнему—великою дерзостью, и хорошо еще, что все это писано лишь въ путевыхъ замѣткахъ для себя, или въ письмахъ къ отцу—а то какъ бы досталось Иванову отъ Академіи или Общества поощренія художниковъ, а пожалуй—и отъ тогдашнихъ критиковъ, натурально, истинныхъ охранителей истиннаго преданія и художества. Вѣдь сдѣлало же Общество поощренія художниковъ такую надпись на одномъ изъ его писемъ: „Хорошо изучаться надъ всѣми школами, ибо каждая имѣетъ свое отдѣльное достоинство, но одни только нѣмцы, на посмѣшище итальянцамъ, потѣютъ надъ школами живописцевъ XIV столѣтія. Для сего не нужно ѣздить въ Италію, ибо въ Германіи есть Гольбейны, Альберты Дюрреры и проч. Гдѣ есть Рафаэли, Корреджіо, Тиціаны, Гверчины и проч., не учатся надъ Джіотто". Въ другой разъ то же Общество отвѣчало Иванову, что нѣ для чего ему ѣздить въ Палестину, какъ онъ проситъ, потому что „Рафаэль не былъ на Востокѣ, а создалъ великія творенія".

Но Ивановъ не слушался. Онъ находилъ для себя необходимымъ изученіе именно того, къ чему петербургскіе дѣки относились съ презрѣніемъ. „Мнѣ нужно съѣздить на сѣверъ Италіи, посмотрѣть на живописи XIV столѣтія, гдѣ съ теплою вѣрою выражались художники своими чувствами", говоритъ онъ въ 1837 году; „прошедшій годъ,—говоритъ онъ въ 1838 году,—путешествовалъ я въ Ассизи, Орвіето, во Флоренцію, Ливорно и другія мѣста Тосканы, чтобы замѣтить у живописей XIV столѣтія этотъ безвозвратный стиль, въ который облекались теплыя мысли первыхъ художниковъ христіанскихъ, когда они, не зная свѣтскихъ угодностей и интригъ, руководимые чистой вѣрою, высказывали свою душу на безсмертныхъ стѣнахъ". Напротивъ, то, что Академія всегда находила очень важнымъ и достойнымъ подражанія, произведенія временъ XVII и XVIII вѣка, т.-е. временъ академическихъ, то казалось Иванову никуда не годнымъ. „Замѣть, пожалуйста,—пишетъ онъ брату въ 1845 году,—что въ Римѣ, и вообще въ Италіи, все оканчивается XVI столѣтіемъ; что все, что послѣ сей эпохи дѣлалось въ свѣтѣ, едва знаютъ по слуху".

Къ современнымъ художникамъ, находившимся въ его время въ Римѣ, Ивановъ относился точно также совершенно независимо и самостоятельно. У насъ всѣ убѣждены, что онъ слѣпо подчинился Овербеку и другимъ нѣмецкимъ религіознымъ художникамъ 40-хъ годовъ. Но это совершенно невѣрно. Онъ чувствовалъ ихъ талантливость, ихъ до извѣстной степени своеобразный починъ среди всеобщаго европейскаго обмеленія художества, принималъ отъ нихъ, что признавалъ хорошимъ, но никогда раболѣпно не шелъ по ихъ пятамъ, и самые даже ихъ совѣты или указанія принималъ всегда съ величайшею осмотрительностью: иное бралъ, иное отбрасывалъ. Въ самомъ же началѣ онъ говоритъ въ своихъ письмахъ, что Овербекъ человѣкъ чрезвычайно образованный, но не столько славный по самой живописи, сколько по сочиненію. Онъ говоритъ еще, что Овербекъ „мелится въ своихъ картинахъ", что онъ „одинъ (изъ живущихъ) полезенъ ему, одинъ онъ своими сочиненіями дотрогивается до сердца, безъ чего что такое историческая живопись?", называетъ его „высочайшимъ и единственнымъ своимъ совѣтникомъ, своимъ пророкомъ, поэтомъ-художникомъ христіанскимъ"; но это все нисколько не мѣшаетъ ему видѣть смѣшныя крайности Овербека, и онъ не задумывается тотчасъ же стать къ нимъ во враждебное отношеніе. Такъ, напримѣръ, Ивановъ пишетъ отцу въ 1840 году: „Одинъ изъ самыхъ острыхъ нѣмецкихъ противниковъ Овербека, извѣстный скульпторъ и живописецъ, нѣкто Вагнеръ, замѣчаетъ не безъ основанія (о его картинѣ „Торжество христіанской религіи въ искусствахъ"), что аллегорія Овербека никому не понятна безъ письменныхъ объясненій... Вотъ и Овербекъ! Какъ ни глубокомысленъ, а заникнулся тоже въ теноту, не достигнувъ совершенства". Про него же онъ пишетъ Чижову въ 1845 году: „Овербекъ кончилъ картину свою „Положеніе въ гробъ"—безподобно! Еще сдѣлалъ нѣсколько рисунковъ: „Тайная вечера", и „Христосъ обращается къ плачущимъ",—безподобно! Тутъ же „Маленькій Хростосъ-столяръ пилитъ, въ присутствіи Іосифа и Маріи"—ну, ужъ эта католическая дичь въ пору тону, что „Христосъ метлой мететъ стружки изъ-подъ Іосифова станка". Нельзя, нельзя такъ вольничать, да и зачѣмъ?" Сверхъ того, по необычайному нѣмецкому резонерству, Овербекъ умышленно искалъ писать „похуже", искусственно и условно, въ сухихъ и мертвыхъ краскахъ старыхъ итальянскихъ живописцевъ до-рафаэлевскаго времени. Ивановъ никогда не признавалъ для себя обязательнымъ этого страннаго каприза, и всѣ письма его наполнены извѣстіями о томъ, какъ ему нужно и хочется научиться горячему жизненному тону венеціанцевъ. Онъ даже предпринималъ, собственно для этого, нѣсколько путешествій въ Венецію, и не разъ копировалъ съ Тиціана и другихъ великихъ и правдивыхъ колористовъ XVI вѣка.

Совѣты Овербека, Корнеліуса, Торвальдсена, Калуччини онъ внимательно выслушивалъ, но иногда слушался, а иногда и нѣтъ. Такъ, напримѣръ, онъ слушался Корнеліуса, когда тотъ говорилъ ему про начатую большую картину „Явленіе Мессіи", что ландшафтъ много убиваетъ фигуры, что лучше дѣлать въ картинѣ поменьше нагихъ, потому что они скорѣе похожи на школьныя фигуры, нежели на естественныхъ слушателей: слушался Овербека, когда этотъ совѣтовалъ ему, напримѣръ, нѣсколько поворотить въ профиль голову Іоанна Крестителя, а то оборотъ его къ зрителю дѣлаетъ изъ него актера; слушался даже (по немножко странной снисходительности) того же Овербека, когда онъ, вслѣдствіе карикатурнаго своего доктринерства и мистицизма, увѣрялъ Иванова, что Іоанну Крестителю надо набросить на плечи богатый плащъ, потому что въ евангеліи сказано „нѣсть болій его въ царствіи небесномъ" (богатый плащъ—доказательство моральнаго и религіознаго значенія въ царствіи небесномъ!!!); слушался даже, вопреки первоначальной мысли своего наброска, Торвальдсена, который, по закоренѣлому классицизму

своему, присовѣтовалъ ему дать въ руки Іоанну крестъ, а при бедрѣ его повѣсить раковину. Но онъ не слушался самыхъ даже важныхъ, по его понятію, художниковъ и авторитетовъ, когда не сходился съ ними самъ во мнѣніи. Такъ, напримѣръ, когда знаменитый Камуччини, разсматривая „Сусанну“ Иванова, вздумалъ излагать ему одну изъ ходячихъ (быть можетъ, даже до сихъ поръ) смѣшныхъ „теорій“ искусства, что дескать, „бѣгущіе старики могутъ быть позволительны только въ эскизѣ, а для картины надо выбрать положеніе, могущее продолжаться нѣсколько минутъ“, то Ивановъ, разсказывая этотъ разговоръ, тотчасъ же замѣчаетъ: „я сомнѣваюсь въ справедливости сего мнѣнія“; когда Торвальдсенъ и Камуччини дѣлали разныя замѣчанія на его эскизъ: „Братья Іосифовы находятъ чашу въ мѣшкѣ у Веніамина“, но въ то же время товарищи Иванова, русскіе художники, дѣлали замѣчанія совершенно противоположныя, Ивановъ тотчасъ пишетъ Обществу поощренія художниковъ, что онъ въ затрудненіи: „первыя мнѣнія—людей, пріобрѣвшихъ европейскую репутацію, а послѣднее—важно по тѣсной связи съ исторіей“. Ивановъ рѣшался, значитъ, когда находилъ то справедливымъ, стать на сторону людей вовсе не авторитетныхъ, совершенно даже темныхъ.

III.

Все до сихъ поръ приведенное доказываетъ, что Ивановъ не находился ни въ чьей зависимости, не былъ рабомъ ни людей, ни мнѣній, и постоянно жилъ и работалъ единственно своимъ умомъ. Фактъ рѣдкій въ нашемъ искусствѣ,—не только въ то время, но даже и въ нынѣшнее. Что было тому причиной? Конечно, раньше всего — его натура, прирожденный складъ души и ума. Но, безъ сомнѣнія, столь же важную роль въ жизни Иванова играло и то воспитаніе, которое онъ постарался самъ себѣ дать, а также благотворное соприкосновеніе съ образованными и мыслящими людьми, съ которыми онъ искалъ сближенья.

Что касается воспитанія, то навряд ли изъ всѣхъ нашихъ художниковъ, прежнихъ и настоящихъ, который-нибудь такъ много читалъ и изучалъ, по своей части, какъ Ивановъ. Поклонники Брюллова разсказываютъ, что будто бы и онъ тоже много читалъ, и что любимымъ чтеніемъ его были (какъ разсказываетъ Раиазановъ): Вальтеръ-Скоттъ, Шиллеръ, Шекспиръ, Державинъ, Пушкинъ, Гольдшмидтъ, Ранке, Нибуръ, но правда ли все это или нѣтъ—того мы не знаемъ. При безпредѣльно разсѣянной и распушенной жизни Брюллова, не только въ послѣдніе годы, въ Россіи, но еще ранѣе, во время его молодости, въ Италіи—мудрено себѣ представить: когда бы онъ могъ найти время для своего обширнаго чтенія? Вѣдь онъ, когда не работалъ въ мастерской, никогда дома *не бывалъ! О* другихъ нашихъ художникахъ прежняго *времени мы даже* и такихъ, сомнительнаго свойства, *свѣдѣній не имѣемъ*. Притомъ, ни на какихъ произ*веденіяхъ вашей* художественной школы не видать слѣдовъ истиннаго, постояннаго глубокаго изученія какой-нибудь страны, народа, эпохи, мѣстности, событій, типовъ, нравовъ. Что лучшимъ нашимъ талантливымъ людямъ удавалось — удавалось прямо безъ всякой научной подготовки и изученія, просто и прямо по силѣ врожденнаго таланта. Нельзя же назвать изученіемъ то поспѣшное и судорожное хватанье и прочтеніе на-скоро какихъ ни попало книгъ, когда дѣло пойдетъ о той или другой исторической задачѣ. Это есть только то, что̀ мѣткая русская пословица называетъ: „на охоту ѣхать — собакъ кормить“. Когда пришла минута писать картину, поздно учиться: надо было подумать о томъ раньше, въ продолженіе всей жизни. Такъ и дѣлалъ съ самой молодости Ивановъ.

Никто его не толкалъ подъ-бокъ, никто его не заставлялъ, и тутъ не дѣйствовали ничьи понуканія, —ни отцовскія, ни академическія. Онъ самъ чувствовалъ потребность учиться и образовываться, и прежде всего горько жалѣлъ, что его не учили иностраннымъ языкамъ, о которыхъ у насъ никто изъ художниковъ никогда и не помышлялъ (на что̀ имъ?); онъ самъ искалъ книгъ и людей, которые могли помочь его пытливому, жадному на знанье, любопытствующему уму. Еще юношей, и въ такое время, когда изъ всѣхъ его товарищей ни одинъ не развертывалъ ни единой книги, кромѣ развѣ-что плохихъ романовъ, Ивановъ заводитъ дружбу съ пейзажистомъ Рабусомъ, нѣмцемъ, и потому нѣсколько болѣе другихъ читавшимъ и знающимъ. Онъ бесѣдуетъ съ нимъ, совѣщается, переписывается, заказываетъ ему переводы изъ извѣстныхъ въ то время лучшихъ нѣмецкихъ критическихъ и историческихъ сочиненій по части художествъ; въ Римѣ сближается съ образованнѣйшими нѣмецкими художниками, и, пока остальные русскіе художники гуляютъ и бражничаютъ въ свободное отъ работы, въ мастерской, время, онъ ходитъ по библіотекамъ, покупаетъ книги, иногда дорогія (несмотря на свое безденежье) и читаетъ все, что̀ только ему доступно,—и это не только спеціально для той или этой своей картины, а вообще потому, что онъ любознателенъ и ни за что не хочетъ оставаться, какъ другіе, неотесаннымъ неучемъ.

Впослѣдствіи, когда подросъ его братъ Сергѣй, Александръ Ивановъ, найдя въ немъ, кромѣ талантливости еще и умъ и такую же, какъ въ самомъ себѣ, способность и наклонность къ образованію, перенесъ на него всѣ тѣ попеченія, которыя постоянно прилагалъ къ самому себѣ. „Пожалуйста, вы скажите Сережѣ,—пишетъ онъ отцу въ 1838 году,—чтобы онъ непремѣнно выбралъ одно изъ двухъ художествъ: живопись или архитектуру, и поступите въ семъ случаѣ строго и силою, иначе мы пропали: ни тому, ни другому онъ не научится, будетъ въ обоихъ дрянным и — что̀ хуже всего — не будетъ въ чужихъ краяхъ, а надобно непремѣнно, чтобы онъ смѣнилъ меня здѣсь, и именно такъ, чтобы въ Римѣ мы вмѣстѣ могли прожить цѣлый годъ: я его со всѣмъ познакомлю и дамъ порядочное направленіе“. „Любезный братъ,—пишетъ онъ въ 1841 году,—ты меня радуешь и утѣшаешь своими успѣхами. Дай Богъ тебѣ здоровья и ума для его сохраненія. Этого только

я тебѣ и желаю. Остальное все придетъ само-собой при твоихъ стараніяхъ, хотя полчасъ и тяжкихъ... Твои письма болѣе и болѣе прекрасны. Но тебѣ бы не худо быть терпѣливѣе, не оборачаться, не отчаяваться при встрѣчѣ непріятностей, и не ласкать себя моей будущностью. Три вещи намъ нужны: совѣстливость труда, строгая нравственность и настойчивость.

Эти дары мы уже болѣе или менѣе имѣемъ и, слѣдовательно, должны быть довольны нашимъ настоящимъ положеніемъ". Кто изъ нашихъ художниковъ заботился въ это время о чемъ-нибудь подобномъ?

Но скоро обращенія Иванова къ брату начали становиться все серьезнѣе и глубже. Въ письмѣ къ отцу, въ началѣ 1843 года, онъ пишетъ: „Радъ очень, что братъ въ помощникахъ у К. А. Тона. Весьма нужно архитектору повѣрить свое академическое ученіе практикой, изучить матеріалы отечественные. Застать ему меня еще въ Римѣ—весьма нужно. Я согласенъ съ вами, что ему не столько нужно быть за-границей, какъ живописцу, потому что живописецъ тутъ себя совсѣмъ оканчиваетъ, а архитекторъ только приготовляется. Но все-таки шесть лѣтъ необходимы ему: вѣдь нужно изъѣздить всю Европу и часть Азіи... Науки и искусство вѣчно живутъ, и, слѣдовательно, движутся, а особливо въ новомъ народѣ, какомъ русскій, гдѣ еще, можно сказать, только начинаются, и, слѣдовательно, брату моему, какъ истинно русскому, предстоитъ здѣсь бездна занятій на поприщѣ соревнованія съ европейскими представителями по его части. Дай Богъ, чтобы онъ успѣлъ болѣе меня: мнѣ было счастіемъ много пріятностей ему, мнѣ кажется, будетъ вѣчно. Въ Римѣ архитекторы начитываются, мѣряютъ лучшія произведенія древности, привыкаютъ къ чистотѣ вкуса, посредствомъ реставраціи зданій лучшаго времени. Другія мѣста Италіи представляютъ намъ красоты средняго вѣка. Къ удобствамъ частныхъ членовъ нужна Англія, а къ познанію корней, откуда родился русскій стиль церковный, нужно изучить XIV и XV столѣтія, столь живо еще живущія въ Италіи.

нужно потомъ заглянуть въ Грецію и Сирію". Въ письмѣ, написанномъ осенью 1844 года, онъ ему говоритъ „Теперь, братъ, предстоитъ многое. Не теряй золотое время, сторонись развлеченій и въ особенности прекрасныхъ. Береги здоровье и пріѣзжай какъ можно скорѣе въ Римъ. Да, мы съ тобой должны сдѣлать многое, еще и потому, что всѣ наши художники [illegible]

можно медленнѣе: меня не застанешь въ Римѣ. До самаго перваго октября я за городомъ работаю: тебѣ загородная римская жизнь совсѣмъ не нужна. Чѣмъ болѣе городовъ увидишь, тѣмъ лучше: тѣмъ спокойнѣе и медленнѣе будешь смотрѣть на памятники, тѣмъ болѣе красотъ въ нихъ сыщешь, и болѣе они останутся въ памяти. Смотри и замѣчай... Ты, пожалуйста, о моихъ дѣлахъ совсѣмъ не думай, а позаботься объ исполненіи твоего путешествія сколько можно лучше, т.-е. вездѣ, гдѣ будешь, все основательно замѣть, зачерти, прочитай объ этомъ. А тамъ, когда будешь въ Римѣ, то тогда и поговоримъ о моихъ дѣлахъ основательно и пространно". Въ октябрѣ онъ уже пишетъ такъ: „Любезный братъ! Не сердись на меня и не тревожься послѣднимъ письмомъ: ты часть тутъ виноватъ, потому что написалъ мнѣ очень невыгодно о твоихъ видахъ, а я, привыкнувъ видѣть въ молодыхъ пенсіонерахъ гулякъ и пьяницъ, принялъ на тотъ разъ и тебя въ ту же область. Но теперь я вижу, что ты совершенно похожъ на прошедшаго меня... Все, что послѣ XVI столѣтія дѣлалось въ свѣтѣ, едва знаютъ по слуху здѣсь, въ Римѣ, и, слѣдовательно, ни эстамповъ для архитектора, ни книгъ, ни матеріаловъ—ничего нѣтъ, все дрянь—не вези изъ Парижа".

Итакъ, Сергѣй Ивановъ оказался тѣмъ самымъ, чѣмъ былъ въ молодости Александръ Ивановъ, и спустя 10—15 лѣтъ, старшій братъ совѣтуетъ нашему то самое, что самъ дѣлалъ когда хлопоталъ о своемъ самовоспитаніи: книги, много серьезнаго разсматриванія и изученія, много постоянства, никакой торопливости, избѣганіе развлеченія, медленное передвиженіе по художественнымъ центрамъ, много рисованія съ того, что хорошо и важно въ художественныхъ созданіяхъ. Все это и объясняетъ тѣ подробные отчеты и критики самому себѣ, въ „записныхъ книжкахъ", на-счетъ всего видѣннаго, какіе остались послѣ Иванова и какихъ не бывало въ то время ни у одного русскаго художника: тѣ груды этюдовъ, красками и карандашомъ, какіе привезъ Ивановъ въ Римъ послѣ всѣхъ, почти ежегодныхъ своихъ путешествій, и какіе наполняли огромную его мастерскую. И какъ работала потомъ его мысль, среди этого богатаго художественнаго арсенала! Онъ имѣлъ все право писать однажды Обществу поощренія художниковъ, что постоянно чувствуетъ себя [illegible]

новой школы живописи, утверждалъ, что „съ технической стороны она будетъ вѣрна идеямъ красоты, которымъ служили Рафаэль и его современники-итальянцы. Техника доведена ими до высочайшей степени совершенства. Тутъ намъ не остается ничего иного, какъ быть ихъ послѣдователями".

Однако же, нельзя сказать, чтобъ только значительнѣйшіе живописцы XVI вѣка одни исключительно были его учителями: не менѣе важную роль въ его развитіи играли (какъ мы выше видѣли) и болѣе ранніе итальянскіе мастера, глубоко поражавшіе его правдивостью, искренностью и сердечностью чувства, наполняющаго ихъ картины, хотя нѣсколько еще и неумѣлые въ отношеніи техническомъ и виртуозномъ. Въ этомъ онъ совершенно расходился съ тѣмъ, что было принято не только нашею, но и каждою изъ европейскихъ академій: всѣ онѣ, вкупѣ и въ отдѣльности, исповѣдывали глубокое почтеніе къ Рафаэлю, Леонардо-да-Винчи и Тиціану, но съ глубокимъ презрѣніемъ смотрѣли на все предшествовавшее развитіе художества въ Европѣ.

Могъ ли думать одинаково съ ними Ивановъ, у котораго голова была такая свѣтлая, такая самостоятельная, вѣчно отыскивающая истинную правду? Ему поминутно приходилось быть одному своего мнѣнія, и не сходиться ни съ кѣмъ. Я приведу здѣсь нѣсколько примѣровъ, изъ разныхъ эпохъ его жизни, изъ самыхъ разнообразныхъ сферъ пониманія и мышленія. Еще дома, въ Петербургѣ, во время всеобщаго восхищенія Булгаринымъ и его знаменитымъ въ то время романомъ „Выжигинымъ", Ивановъ писалъ, въ 1829 году: „Вездѣ кричатъ о романѣ „Иванъ Выжигинъ". его здѣсь превозносятъ; и я, бывъ отягченъ недугомъ, и чувствуя себя не въ силахъ заниматься серьезнымъ, прочиталъ сіи четыре части, и нашелъ, что Булгаринъ столько же имѣетъ дара описывать пороки, сколько самъ въ нихъ неподражаемъ; въ отношеніи же добродѣтели—во всемъ романѣ чувствуешь натяжку". Иванову тогда было всего 23 года. Кто изъ современныхъ ему юношей, не только изъ числа художниковъ, но даже изъ числа вообще интеллигентныхъ людей, кромѣ самыхъ необыкновенныхъ, напримѣръ, Пушкина и немногихъ другихъ, осмѣливался тогда такъ думать о Булгаринѣ?—Въ Италіи въ 1844, читая исторію архитектуры д'Аженкура (писателя, считавшагося тогда совершенно классическимъ), Ивановъ вдругъ находитъ, что не можетъ съ нимъ согласиться въ томъ, будто готическая архитектура есть упадокъ архитектуры. „Мнѣ все кажется,—пишетъ онъ брату, что этотъ готическій, византійскій родъ совершенно выразилъ чувство христіанское. Къ этому роду, съ небольшимъ измѣненіемъ, принадлежатъ и наши русскія церкви". И это говоритъ тотъ самый человѣкъ, которому академія ничего не дала, кромѣ почтенія къ антикамъ и итальянцамъ XVI вѣка, и строго запрещала уважать и понимать что-нибудь другое! Многіе-ли изъ художниковъ всѣхъ націй, въ Римѣ, въ 1844 году, хотѣли что-нибудь знать въ архитектурѣ кромѣ Колизея, да собора св. Петра, кромѣ Пантеона и палаццо Фарнезе? Едва даже сами архитекторы (и то рѣдкіе) начинали тогда сознавать значительность и красоту архитектуры готической. И, однако, Ивановъ, вопреки общепринятымъ мнѣніямъ, находилъ возможнымъ добираться до истинно вѣрныхъ и свѣтлыхъ взглядовъ—безъ всякаго руководства и помощи, однимъ собственнымъ умомъ.

Національность славянская тоже сильно интересовала его (чего не случалось ни съ однимъ изъ тогдашнихъ русскихъ художниковъ). Онъ пишетъ брату въ началѣ 1846 года: „Чижовъ уже третій разъ спрашиваетъ меня: не поѣдешь-ли ты нынѣшнимъ лѣтомъ съ нимъ по славянскимъ землямъ, изслѣдовать строенія въ отечествѣ Кирилла и Меѳодія? Ему, какъ литератору, многое множество тамъ рудниковъ; мнѣ, какъ живописцу, готовящемуся создать иконный родъ, а тебѣ, кажется, нужно бы тоже знать, какъ строились церкви, не Монферрановскія, а наши".

Но, можетъ быть, еще удивительнѣе съ его стороны то, что онъ въ 1846 году написалъ своему пріятелю, профессору Шевыреву, про Карамзина. По его требованію, ему выслали въ Римъ два сочиненія: „Повѣствованіе о Россіи", Арцыбашева—писателя вовсе не талантливаго, но просто, наивно и вѣрно излагавшаго русскую исторію словами лѣтописи, и вмѣстѣ—исторію Карамзина. Что же, какъ нашелъ Ивановъ эти книги? Онъ пишетъ Шевыреву: „Вы противъ Арцыбашева? Я не знаю, что тутъ сказать, а мнѣ онъ нравится болѣе Карамзина. Пока я думаю, что художнику нужны матеріалы, какъ они существуютъ. У Карамзина, прекраснымъ русскимъ слогомъ, очень вѣжливо и учтиво, выглажены всѣ остроты, оригинальности и рѣзкости, такъ что все, что сзади текста, въ концѣ книги (выписки изъ лѣтописей), то лучше самой книги. Извините, пожалуйста, что я пустился говорить съ вами дерзко. Но, право, это только порывы русскаго къ истинѣ". И это писано и думано 35 лѣтъ тому назадъ! Кто еще изъ нашихъ художниковъ, не то что тогда, но даже и теперь, сталъ-бы хлопотать о значеніи Карамзина, сталъ-бы такъ глубоко вникать въ самую сущность нашихъ потребностей отъ русской исторіи, и такъ вѣрно опредѣлять уже сдѣланное?

Да, но все это потому, что у живописца Иванова, даромъ что онъ долженъ былъ доходить до всего самъ, и что все ему (говоря словами его отца) „доставалось съ боя", у Иванова, кромѣ таланта и ума, была въ молодости еще одна мысль въ головѣ, которой не было въ головѣ ни у одного русскаго художника—это мысль о народности. Казалось-бы, эта мысль всего дальше должна бы быть у человѣка, который во всю жизнь только и бралъ сюжеты, что изъ Библіи у художника, который всю жизнь высшими образцами своими считалъ Рафаэля и Леонарда-да-Винчи, т.-е., идеалистовъ по преимуществу, никогда и во снѣ не видавшихъ ничего національнаго, другими словами—дѣйствительно существующаго въ природѣ, въ живой дѣйствительности. Но въ томъ-то и дѣло, что Ивановъ всю жизнь, на дѣлѣ, работая кистью на полотнѣ, шелъ гораздо дальше всѣхъ нимъ самимъ проповѣдуемыхъ теорій и системъ. Онъ воображалъ себѣ высшимъ блаженствомъ и вѣнцомъй все своей дѣятельности—приблизиться къ лучшимъ итальянскимъ

Въ 1833 году, Ивановъ пишетъ Обществу поощренія художниковъ: „Всѣмъ извѣстно, что отъ сотворенія міра до сихъ поръ ни одна нація не рвалась столь сильно къ просвѣщенію, какъ отечество наше: конечно, въ порывахъ не безъ погибели, но частность никогда не мѣшаетъ восхищаться цѣлымъ, и я, воспитанный бѣдами, наконецъ, утѣшался, назидая Солнца-Россію, утѣшался, и отъ избытка чувствъ моихъ рѣшаюсь отдать вамъ плоды посѣва вашего". Въ 1844 году, онъ говоритъ брату: „Мы, русскіе, можемъ утѣшаться тѣмъ, что начинаемъ свою карьеру въ образованіи; у насъ, слѣдовательно, могутъ случиться гораздо скорѣе люди, чѣмъ гдѣ нибудь—наши силы свѣжи... Ты не вѣришь, чтобы архитектуру одного человѣка приняло все государство за образецъ—тебѣ кажется это дѣло невозможное. А по моему, если нашъ художникъ, вслѣдствіе глубокаго своего ученія за-границей, окончитъ свои знанія по Россіи, то само собою разумѣется, что изъ русской души его выйдетъ прекрасная русская архитектура XIX-го столѣтія, которая сдѣлается сейчасъ же оригиналомъ для всѣхъ прочихъ ему современныхъ художниковъ, менѣе его способныхъ къ своему дѣлу".

Вотъ чего ожидалъ Ивановъ отъ Россіи по отношенію къ остальной Европѣ. И, конечно, не посредствомъ одной только архитектуры; навѣрное, онъ ожидалъ такого же обновляющаго вліянія на Европу и со стороны русской живописи, которой надѣялся сдѣлаться самымъ могучимъ и передовымъ представителемъ. „Мнѣ съ братомъ, — пишетъ онъ сестрѣ своей Екатеринѣ Андреевнѣ въ 1846 году,—нужно перевоспитывать великихъ міра (въ Россіи), въ томъ разумѣ, что отъ нихъ, какъ отъ лицъ правительственныхъ, будутъ зависѣть и лучшіе успѣхи отечества — это работа, которой не знаютъ совсѣмъ ни нѣмцы, ни англичане, ни французы". „У насъ въ молодомъ отечествѣ,—прибавляетъ онъ отцу,—это есть ощутительное невѣжество—подавлять таланты, но за то свѣжесть силъ молодого народа обѣщаетъ золотой вѣкъ для грядущаго поколѣнія". Шевыреву онъ пишетъ въ концѣ 1846 года: „Русскій гораздо раздражительнѣе другихъ, потому что идетъ въ раздоръ жившихъ и живущихъ другихъ народовъ".

Какимъ чудомъ человѣкъ, такъ глубоко изучавшій и понимавшій Россію, такъ много ее любившій, никогда не почувствовалъ, однакоже, потребности—въ формахъ искусства воплотить свою любовь, знаніе, постиженіе Россіи, воплотить ея исторію, характеры, типы и сцены—это составляетъ одну изъ странныхъ особенностей натуры Иванова, которую я попробую разсмотрѣть ниже.

Читатель видитъ, что всѣ эти мысли о Россіи, о ея свѣжести и силѣ, о ея великомъ будущемъ, объ ея учительной роли въ отношеніи къ остальному міру —во многомъ сходны съ тѣми мыслями, какія проповѣдывала въ 30-хъ и 40-хъ годахъ нашего столѣтія такъ-называемая московская славянофильская партія. Могло ли оно и быть иначе, коль скоро Ивановъ былъ такъ друженъ съ многими изъ главнѣйшихъ представителей этой партіи, съ Погодинымъ, Шевыревымъ, Чижовымъ, а сверхъ того—съ Гоголемъ. Со всѣми ими Ивановъ находился въ ближайшемъ соприкосновеніи, въ интимнѣйшемъ обмѣнѣ мыслей. Но во многомъ онъ отъ нихъ и разнился. Высокое понятіе о Россіи и ея будущей роли существовало въ мысли у Иванова гораздо раньше его знакомства съ кѣмъ бы то ни было изъ нашихъ москвичей: это несомнѣнно доказываютъ письма. Сверхъ того, въ мысли Иванова вовсе не было ни того „общенароднаго и индивидуальнаго смиренія", ни того безпредѣльнаго „возвеличенія", которыя принадлежатъ къ числу отличительнѣйшихъ чертъ славянофильства 30-хъ и 40-хъ годовъ. Ивановъ былъ гораздо проще и естественнѣе всѣхъ этихъ господъ, у него въ тысячу разъ болѣе было естественнаго здраваго смысла. Онъ никого и ничего не идеализировалъ, онъ старался каждую вещь, каждое дѣло, каждаго человѣка (хотя бы и русскаго) увидать въ настоящемъ его свѣтѣ, и съ его хорошей, и съ его дурной стороны. Внутренняя его критика, даже въ отношеніи къ близкимъ людямъ, или къ дорогому народу, никогда у него не замолкала. Онъ не боится напасть и на Гоголя, и на Моллера, и на Чижова, когда находитъ въ нихъ что-нибудь „не такъ", худо сказанное, или худо сдѣланное, неспособность или неумѣнье ихъ къ чему-нибудь. Такъ точно и въ отношеніи къ русскому народу: онъ его цѣнитъ высоко, а все очень хорошо знаетъ и видитъ его недостатки, и не задумывается сказать, напримѣръ, что русскіе „безпечны и лѣнивы"; что „русская публика совсѣмъ еще не готова понимать красоты историческихъ картинъ, и это доказывается холоднымъ требованіемъ однихъ портретовъ"; что „у насъ нѣтъ счета злымъ невѣждамъ"; что мы, русскіе, вѣчно врозь и въ раздорахъ, „только и соединяемся тогда, когда грозитъ намъ опасность"; что „бѣда съ русскими! Гоголь говоритъ, что русскіе лишены отъ природы *база*, на которомъ можно было бы все безопасно ставить и строить. Это меня теперь очень занимаетъ", и т. д. Что положеніе художника въ Россіи казалось ему ужасно, возмутительно—это легко уже и напередъ можно было предвидѣть. Ивановъ пишетъ отцу въ 1835 году: „Я бы руки обрубилъ всякому иностранному художнику, пріѣхавшему пожирать наше золото, а русскіе, напротивъ, наперерывъ разсыпаются передъ ними, доставляя имъ всевозможные къ тому способы, и, еще позорнѣе, предпочитая своимъ". Въ 1836 году, онъ пишетъ роднымъ: „Я выставилъ картину свою въ Капитоліѣ, тамъ члены Общества хотѣли купить у меня ее за 1000 скудъ. Скажите, пожалуйста, это тѣмъ, которые, ведя свой родъ отъ русскихъ измѣнниковъ при Годуновѣ, находятъ удовольствіе все русское порочить, и безславить всякаго, желающаго добра Россіи". Въ 1846 году, онъ говоритъ сестрѣ: „Мы несемъ великую тягость, посреди пренебреженій отъ великихъ міра (русскихъ), у которыхъ художникъ и крѣпостной ихъ человѣкъ—почти одно и то же Образованіе ихъ, основанное грошовыми европейскими учителями, дѣлаетъ ихъ поклонниками даже и посредственности европейской".

Русскихъ художниковъ въ Римѣ онъ тоже, конечно, не расположенъ былъ слишкомъ восхвалять,—

вать предметъ для исполненія. Сегодня у Рамазанова просиживаютъ ночь за картами и виномъ, завтра—у Ставассера, послѣ-завтра—у Клименко. Разумѣется, что тутъ уже лучше заняться заказной работой—вотъ вамъ, господа, и цѣны; Тонъ привезъ работы—вотъ вамъ сюжеты, вотъ мѣры; вдали—деньги и приставникъ, чтобы работали, а не кутили, а можетъ быть и вызовъ безвременный въ Россію. Прощай все прекрасное, все нѣжно-образованное, прощай соревнованіе русскихъ съ Европой на полѣ искусствъ! Мы—пошлые работники, мы пропили и промотали свою свободу". Такихъ людей строгій и сосредоточенный Ивановъ не могъ ни любить, ни уважать: то, что казалось имъ прелестнымъ художественнымъ гусарствомъ, истинною жизнью художника за-границей—конечно, было ему только отвратительно и презрѣнно. Тѣмъ болѣе, что ему, вдобавокъ ко всему остальному, приходилось сознавать то скудость духа и крайнюю необразованность однихъ, при всей ихъ внѣшней, иной разъ, талантливости („жаль, писалъ онъ, что талантъ Пименова необразованъ, а то бы онъ могъ стать наравнѣ съ самыми лучшими скульпторами нашего времени"; „о Тырановѣ можно пожалѣть, что въ поздніе лѣта и съ малымъ образованіемъ посланъ онъ въ Римъ, гдѣ, какъ человѣкъ съ талантомъ, невольно почувствовалъ онъ потребность устремиться къ чему-то возвышенному, и сдѣлалъ историческую картину"),—то опять приходилось съ чувствомъ гадливости наталкиваться на пройдошничество и заискиванье передъ высшими властями разныхъ Марковыхъ, Каневскихъ и иныхъ.

Какъ ни сильна была любовь Иванова къ Россіи, какъ ни широко, какъ ни человѣколюбиво его сердце, но такого люда онъ неспособенъ былъ любить и миловать. Онъ отъ него отстранился, онъ выдѣлялъ всѣхъ этихъ субъектовъ изъ среды того высокаго національнаго идеала, который постоянно наполнялъ его мысль.

IV.

Въ изложенномъ до сихъ поръ, я старался показать отношенія Иванова къ окружавшимъ его постороннимъ элементамъ и вліяніямъ, а также тѣ главныя силы, которыя въ немъ самомъ присутствовали: сознаніе великости задачъ художника и художества, ни съ чѣмъ несравненное стремленіе къ самообразованію, смѣлую и самостоятельную критику всего представлявшагося его взору, наконецъ, самое глубокое убѣжденіе въ необходимости національности. Теперь мнѣ надо показать Иванова среди его жизни въ Римѣ.

Изъ чего состояла эта жизнь его, въ чемъ прошли его 28 лѣтъ, проведенныхъ вдали отъ отечества? Эти 28 лѣтъ прошли для Иванова въ томъ, что онъ прожилъ пустынникомъ и затворникомъ, а все-таки не покидалъ заботы о другихъ художникахъ, своихъ товарищахъ; что онъ никогда не переставалъ чувствовать острое жало бѣдности и лишеній; что онъ работалъ надъ своимъ *дѣломъ*, какъ наврядъ ли многіе другіе художники на *свѣтѣ* работали; наконецъ, что, приблизившись къ 50-мъ годамъ своей жизни, вмѣсто того, чтобы ослабѣть и кинуть работу, какъ всѣ у насъ, онъ вдругъ съ удесятеренною силою устремился къ новому еще развитію, къ новымъ трудамъ и горизонтамъ.

Что можетъ быть выше, необыкновеннѣе подобной жизни? Много ли подобныхъ примѣровъ встрѣтишь въ исторіи, особливо въ исторіи искусствъ, и еще особливѣе—въ исторіи искусства русскаго?

Въ 1840 году Ивановъ былъ еще далеко не затворникъ, и не покидалъ еще кружка товарищей своихъ. Но уже и тогда ихъ полупраздная, пустая жизнь начинала приводить его въ сомнѣніе, уже и тогда у него не было ихъ безпечнаго, ребяческаго легкомыслія. Онъ пишетъ и тогда уже сестрѣ: „Гостинница въ Субіако называется „Au rendez-vous des artistes". Мы, художники, тутъ въ самомъ дѣлѣ имѣемъ наше соединеніе: утромъ, передъ восходомъ солнца—за чашками кофею, въ полдень—за обѣдомъ, и при закатѣ солнца—за ужиномъ, гдѣ, послѣ трудовъ, мы предаемся веселью каждый разъ. Поемъ хоромъ швейцарскія, итальянскія, французскія, нѣмецкія сентиментальныя пѣсни, пляшемъ по-итальянски подъ звуки барабановъ и бубновъ, представляемъ комедіи, играемъ въ солдаты, при всѣхъ, на улицѣ, послѣ ужина; а зять хозяина, французъ, на смѣхъ всѣхъ идетъ впереди насъ въ видѣ тамбуръ-мажора, представляя эту должность въ самомъ каррикатурномъ видѣ,—швыряемъ пряники мальчишкамъ на драку, коихъ всегда собирается безъ счету, чтобы видѣть всѣ наши сумасшествія.. Наши комнаты, а особливо столовыя, расписаны каррикатурами всѣхъ извѣстныхъ художниковъ. Я меньше всѣхъ участвовалъ въ этихъ весельяхъ; я дѣлалъ это, чтобы только не казаться страннымъ". Онъ въ это время еще боялся казаться страннымъ! Но скоро онъ пересталъ этого бояться. Онъ уже и прежде скучалъ съ русскими художниками, и по временамъ оставлялъ ихъ; въ 40-хъ годахъ онъ отстранился отъ ихъ шумной, пустой и нерѣдко совершенно праздной толпы—окончательно. Въ 1845 году, послѣ множества непріятныхъ и непристойныхъ столкновеній съ нашими художниками, Ивановъ пишетъ Чижову: „Не одного васъ останавливаютъ люди пошлые. Высунулся я въ ихъ толпу, именно потому, что видѣлъ ихъ же погибающими, что чувствовалъ въ себѣ силы имъ помочь, и что же? Въ то время, когда я не спалъ нѣсколько ночей сряду, писалъ и переписывалъ представленія (министру князю Волконскому, на счетъ заказовъ Императора Николая I), неугодныя однимъ выраженіемъ Солнцеву, — что же вы думаете? При всѣхъ, у Лепре (трактиръ), Солнцевъ входитъ какъ бѣшенный звѣрь, и съ позорными словами нападаетъ на меня, кричитъ и не даетъ мнѣ выговорить ни слова — каково! Часовъ черезъ шесть послѣ этой ужасной сцены онъ со мной встрѣтился одинъ, извинялся, что онъ горячъ, что что же дѣлать, и проч. Онъ извинялся наединѣ, а у гостей и другихъ товарищей оставилъ меня въ подлецахъ. Вотъ чѣмъ кончилась моя трагедія! Я далъ слово—не показаться въ русское общество до окончанія моей картины".

И все-таки, его нѣжная, почти отеческая заботливость о русскихъ художникахъ не прекращалась. Въ концѣ 1844 года онъ писалъ Серебрякову: „Я часто о васъ думаю, и всегда, въ заключеніе, вы кажетесь мнѣ заключающимъ все свое лучшее, и, можетъ быть, всю вашу карьеру. Вы заняты ласками неблагодарнаго свѣта. Вы сдѣлались даже неспособны понимать слова. Вамъ и вдумываться некогда. Такимъ образомъ, проходятъ ваши дни въ пустыхъ упражненіяхъ, услужливостяхъ, мелкихъ порученіяхъ, въ результатѣ коихъ—самая мелкая пустота въ сердцѣ. Проклинаю тотъ день, когда мнѣ пришла мысль познакомить васъ съ Обуховымъ... Но научите меня, какъ бы васъ разлюбить? Какъ бы разрушить въ васъ всѣ качества русскаго, истребить любовь къ успѣхамъ отечества?". Чувствуя постоянно крайній недостатокъ въ средствахъ, онъ все-таки предлагаетъ молодымъ художникамъ, Чмутову, Сорокину, пріѣхать и жить у него -потому что надѣется быть имъ полезенъ, поставить ихъ на настоящую дорогу. Посмотрите также, съ какимъ участіемъ говоритъ онъ о художникахъ прежняго поколѣнія, о живописцѣ Кипренскомъ, котораго никто не оцѣнилъ, тогда какъ поклоняются Богъ знаетъ какимъ пройдохамъ и проходимцамъ,—или о старикѣ граверѣ Уткинѣ, котораго всѣ позабыли.

А между тѣмъ, его собственныя лишенія и бѣдность были такъ велики, что, казалось бы, ему только бы и думать, что о самомъ себѣ. „Вашъ самомъ себѣ. „Вашъ самый горестный день въ жизни можетъ равняться нашему отдыху", пишетъ онъ однажды сестрѣ въ 1846 году. Онъ постоянно долженъ былъ упрашивать то Общество поощренія художниковъ, то Жуковскаго, то кого-нибудь изъ вліятельныхъ чиновниковъ и дамъ, чтобы ему выхлопотали отсрочку пенсіи, чтобы ему дали хоть какія-нибудь средства просуществовать въ Римѣ до окончанія его гражданскаго, едва ли не безкорыстнаго труда. Какъ [illegible] ный проказою, стоналъ отъ боли и, однакоже, слушался друзей".

Этотъ разсказъ не преувеличенъ. Ивановъ не ра и самъ себя называетъ „нищимъ". „Какъ груст родиться нищимъ,—пишетъ онъ отцу въ 1835 году, чувствовать это въ полной степени, и не видѣть чего впереди, для поправленія своего состоянія". нищій и послушникъ крайней нужды",—пишетъ ему же въ концѣ 1835 года. Десять лѣтъ спус онъ повторяетъ еще новый разъ то же самое сво пріятелю Чижову: „Цвѣтъ Россіи мною доволенъ, дуется, и съ нетерпѣніемъ ожидаетъ моей картин но я все-таки остаюсь нищимъ, а нищій художни большого размѣра произведеній несравненно безсиль поэта, котораго произведенія все-таки меньше требу матеріальныхъ издержекъ".

Въ молодыхъ годахъ онъ часто бывалъ разстро всѣмъ этимъ, его наполняли мрачныя мысли, меланхолія: „Про меня начинаютъ говорить въ Римѣ пишетъ онъ въ 1836 году,—что разговоръ мой имѣ тонъ всегда какой-то грусти, и что таковаго разб люди неспособны бываютъ къ искусству — варва люди!" Само собою разумѣется, то-ли дѣло веселыя кутилы, сыплющіе червонцами и остротами, пляшущ тарантеллу съ натурщицей, среди чоканья стакановъ куда за тѣми угоняться? Не они ли истинные твор великихъ художественныхъ созданій? Но въ 1851 въ письмѣ къ Гоголю, Ивановъ еще явственнѣе и сказываетъ свое одиночество и нравственное настро ніе: „Вы спрашиваете о моей жизни внѣ студіи? В студіи я довольно несчастенъ, и еслибы не студ го давно бы былъ убитъ. Такъ, покаюсь, стал дѣла. Все, что вы разумѣли о моихъ страданіяхъ написавъ статью объ мнѣ (въ „Перепискѣ съ друзьями" составляетъ, можетъ быть, четвертую долю того, случалось послѣ... Я почти ни съ кѣмъ не знаком и даже почти оставилъ и прежнихъ знакомыхъ. [illegible] такъ сказать, ежедневно болтаюсь между двумя ни [illegible] искать знакомства, или бѣжать отъ него [illegible] вія въ сердцѣ, все-таки разговариваю съ люд [illegible] всегда имѣя въ нихъ возможную снисходительность [illegible] ища ихъ благорасположенія, какъ необходимости [illegible] мена. Какъ ни странно это положеніе, но вмѣстѣ [illegible] утѣшительно: никогда я не былъ такъ наблюдателенъ какъ теперь, и въ этомъ я нахожу отраду".

пріѣхать къ намъ въ Римъ, то уже тутъ бы ты, въ часы отдыха, очень пріятно могъ бы проводить время съ отличными молодыми нашими московскими профессорами и студентами...“ „Я имѣю огромный капиталъ, — пишетъ онъ отцу въ 1845 году — и какіе бы слухи до васъ ни доходили о моей бѣдности, не вѣрьте. Капиталъ, въ самомъ дѣлѣ, есть у меня — это четыре, пять образованныхъ друзей, настоящихъ русскихъ, которые видѣли въ моей картинѣ представителя успѣховъ отечества, и, въ послѣднемъ случаѣ, готовы будутъ подѣлиться“. Изъ художниковъ это были — Моллеръ и Іорданъ, изъ ученыхъ Погодинъ, Шевыревъ, Чижовъ, изъ писателей—Гоголь, Жуковскій, Языковъ, Плетневъ. Своимъ образованіемъ или талантливостью, свѣтлымъ умомъ или, по крайней мѣрѣ, добрымъ сердцемъ и преданностью они были Иванову столько же пріятны, сколько и полезны въ его одиночествѣ. Но съ годами онъ во многихъ изъ нихъ разочаровался. Такъ, напримѣръ, онъ впослѣдствіи пересталъ вѣрить въ то, чтобъ Моллеръ былъ „истинный русскій“: „Моллеръ здѣсь уже двѣ недѣли, съ двумя братьями и невѣсткою, — пишетъ онъ Чижову въ 1845 году,— люди любезные и добрые, но зачѣмъ они изъ всѣхъ силъ стараются быть русскими?“ Въ другомъ мѣстѣ онъ прямо говоритъ, что очень любитъ Моллера, но тотъ ему часто надоѣдаетъ мелкими порученіями и просьбами, такъ что онъ, Ивановъ, думаетъ запереться отъ него, хотя и очень любитъ его; въ третьемъ. сильно не довѣряетъ даже таланту: „Видѣлъ я Моллера эскизъ (картины „Іоаннъ на островѣ Патмосѣ“)— слабо, видѣнъ ученикъ Брюлова“. Чижова Ивановъ долго уважалъ за начитанность и любовь къ искусству, за его русскій духъ, за его путешествіе по славянскимъ землямъ, долго считалъ его истиннымъ наставникомъ и помощникомъ русскихъ художниковъ, ожидалъ отъ него превосходной исторіи живописи—и однакоже, въ концѣ-концовъ, пришелъ къ тому, что Чижовъ „очень не готовъ ни къ должности художественнаго совѣтника при художникахъ, ни къ веденію журнала“. Что касается Жуковскаго, то онъ постоянно помогалъ Иванову своими рекомендаціями, просьбами и хлопотами въ его пользу какъ за границей, такъ и въ Петербургѣ; но когда дѣло дошло до настоящей оцѣнки дѣятельности и картины Иванова, то оказалось, что онъ тутъ мало понимаетъ, такъ что Ивановъ, какъ мы это видѣли выше, вынужденъ былъ писать Чижову: „Какъ не стыдно такъ говорить Василію Андреевичу! При его умѣ и образованіи, я думалъ, онъ войдетъ гораздо глубже въ мое положеніе, и тогда бы онъ увидѣлъ, что я только несчастливъ... Не долженъ ли я пожертвовать совершенно всѣмъ для такого предпріятія, которое бы со временемъ поставило меня на художественную каѳедру, съ которой бы я могъ умалить злоупотребленія (художественныя, въ Россіи)?“ Много же зналъ и понималъ Иванова Жуковскій, когда ему надо было все это втолковывать, послѣ столькихъ лѣтъ интимности — все это, составлявшее краеугольный камень въ символѣ вѣры Иванова!

Самъ Гоголь, ближайшій другъ, повѣренный и наставникъ Иванова, тотъ Гоголь, генію котораго Ивановъ такъ глубоко поклонялся, все-таки не былъ къ нему, въ дѣйствительности, такъ близокъ по натурѣ, какъ по внѣшности должно бы казаться. Ивановъ обыкновенно высоко восхваляетъ Гоголя за истинное и *глубокое пониманіе искусства*, но когда дѣло касалось самой сути дѣла, то оказывалось, что Гоголь и Ивановъ — это люди совершенно разныхъ міровъ. Во-первыхъ, Гоголь ничуть не вникалъ въ художественныя потребности Иванова, и сопротивлялся имъ, такъ что однажды этотъ послѣдній пишетъ ему: „Напрасно вы думаете, что моя метода—силою сличенія и сравненія этюдовъ подвигать впередъ трудъ—доведетъ меня до отчаянія. Способъ сей согласенъ и съ выборомъ предмета, и съ именемъ русскаго, и съ любовью къ искусству“, а другой разъ: „Я въ августѣ думаю возвратиться изъ Неаполя въ Альбано, для этюдовъ перваго плана картины (пожалуйста, не браните: вѣдь вы тутъ только теоретикъ)“. Это послѣднее писано въ маѣ 1851 года, т.-е. за нѣсколько лишь мѣсяцевъ до смерти Гоголя; но сколько въ этихъ немногихъ словахъ, сказанныхъ мимоходомъ, „между скобокъ“, сколько въ нихъ слышится долголѣтнихъ, частыхъ споровъ и „браней“ Гоголя насчетъ того, чего Ивановъ будто бы „не долженъ“ дѣлать, и на счетъ разумности того, чего Гоголь вовсе не понимаетъ!

Но этого мало: не съ одной только чисто-художественной стороны между ними не могло быть истиннаго единодушія. Гоголь однажды выступилъ у насъ какъ могучій и энтузіастный провозвѣстникъ необыкновеннаго значенія Иванова. Гоголь болѣе и ранѣе всѣхъ поднялъ его во всеобщемъ мнѣніи, и, несмотря на это, можетъ быть никто менѣе Гоголя не заботился о самомъ талантѣ Иванова и его картинѣ. Гоголь вообще мало разумѣлъ въ искусствѣ, не взирая на всю свою геніальность, и въ 40-хъ годахъ понималъ Иванова едва ли еще не менѣе того, чѣмъ въ 30-хъ годахъ—Брюлова, когда „Помпею“ провозгласилъ свѣтлымъ воскресеніемъ живописи цѣлой Европы. Картина Иванова „Явленіе Христа народу“ послужила ему только предлогомъ для нѣсколькихъ блестящихъ, по таланту, страницъ импровизаціи на тѣ благочестивыя темы, какія наполняли всю мысль его въ послѣдніе годы жизни. Представляя Иванова религіознымъ отшельникомъ, вымаливающимъ себѣ у Бога очищенія души и успѣха картинѣ, Гоголь рисовалъ только тотъ образъ художника, который у него самого гнѣздился въ головѣ, но котораго въ ту минуту вовсе не стояло передъ нимъ. Онъ нисколько не зналъ нравственнаго облика и интеллектуальнаго содержанія Иванова. Правда, Ивановъ до нѣкоторой степени поддавался піэтическескимъ привычкамъ Гоголя, и писалъ ему въ концѣ писемъ: „Да устранитъ Богъ всякое діавольское нашествіе отъ васъ, и да пребудете цѣлы и мирны, какъ то явилъ Онъ намъ въ образѣ Іисуса Христа“... „Несчастія намъ даются свыше, дабы мы могли имѣть болѣе способовъ жить, въ глубинѣ самихъ себя, въ покорности волѣ Провидѣнія“... „Мы, христіане, должны въ молчаніи и съ покорностью ждать обѣ-

щаннаго блаженства и печься только о томъ, чтобы быть болѣе и болѣе его достойнымъ", — но все это было лишь нѣчто въ родѣ добродушнаго, терпѣливаго, можетъ быть даже безсознательнаго, маскарада. Иногда Ивановъ терялъ терпѣніе, и тогда вдругъ рѣзко и отрывисто высказывалъ свою настоящую натуру. „Одно мѣсто письма вашего,—пишетъ онъ Гоголю въ 1844 году, — *что я далеко не христіанинъ* и проч., заставляетъ меня задуматься. Я не въ состояніи теперь же на это отвѣтить". Нужно ли прибавлять, что онъ ему и никогда на это не отвѣтилъ? Другой разъ онъ ему пишетъ по поводу статьи о себѣ въ „Перепискѣ съ друзьями": „Одно мнѣ позвольте возразить противъ слѣдующихъ словъ вашей статьи: *„Ивановъ ведетъ жизнь истинно монашескую."* И очень бы не отказался я имѣть женой монахиню— женщину, занятую преслѣдованіемъ собственныхъ своихъ пороковъ!". Другими словами: напрасно ты, братъ, мнѣ приписываешь то, чего у меня отроду и въ головѣ не бывало! И дѣйствительно, никогда, во всю жизнь Ивановъ не удалялся по-монашески отъ женщинъ, какъ Гоголь. Напротивъ, онъ часто на нихъ любуется, пишетъ о нихъ съ восторгомъ и съ увлеченіемъ: во время путешествія по средней и сѣверной Италіи, въ 1835 г., онъ „восхищенъ" женщинами въ Романьи и „обвороженъ" фріулянками: венеціанки казались ему „граціознѣйшими". и т. д.: въ 1847 году онъ пишетъ Чижову: „Женщина создана быть помощницей человѣка: она ему вполнѣ сострадаетъ, служитъ ему изумительнымъ отдохновеніемъ отъ разумныхъ его напряженій, давая силы къ дальнѣйшимъ предпріятіямъ, и, вводя въ свои тайны, даетъ и физическимъ силамъ свѣжесть и радость": въ 1847 же году онъ мечталъ о бракѣ съ молодою дѣвушкой, въ которую былъ страстно влюбленъ, а въ 1858, лишь за нѣсколько недѣль до смерти, „первое его стремленіе въ Петербургѣ было не о своей картинѣ узнать, но справиться о той, кого онъ такъ горячо полюбилъ за десять лѣтъ передъ тѣмъ". Наконецъ, въ время послѣдняго, проведеннаго имъ въ Римѣ, карнавала 1858 года, онъ пишетъ И. М. Сѣченову: „Карнавалъ не можетъ быть и для меня безъ дѣвицъ". Вотъ какъ мало зналъ Гоголь Иванова, вотъ какъ глубоко ошибался въ немъ!

Впрочемъ, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ своихъ писемъ Ивановъ даетъ довольно ясное понятіе о томъ, чѣмъ былъ для него Гоголь и его общество: „Грусть и скука [illegible] въ Римѣ, — пишетъ онъ ему въ 1841 году. Мы [illegible] слышать [illegible] [illegible] [illegible]

щіеся о доставленіи себѣ мелкихъ животныхъ удовольствій, отупѣваютъ къ чувству всего высокаго, и даже часто издѣваются надъ людьми, стремящимися къ нему въ своемъ затворничествѣ". Кто этотъ человѣкъ, *стремящійся къ чувству изящнаго въ уединенной кельѣ*, какъ не самъ Ивановъ?

Но кто въ такомъ стремленіи и въ такихъ восторгахъ проводитъ время, что могутъ для того значить внѣшнія наружныя отличія? Они могутъ ему казаться напраснымъ излишествомъ или непріятной помѣхой. „Какъ жаль, что меня сдѣлали академикомъ,—пишетъ онъ отцу въ концѣ 1836 года:—мое намѣреніе было никогда никакого не имѣть чина, но что дѣлать! Отказаться отъ удостоенія—значитъ обидѣть удостоившихъ. Однакожъ *я*, можетъ быть, попробую объ этомъ намекнуть Григоровичу". Брату онъ пишетъ въ 1842 г.; „Что Марковъ сдѣланъ профессоромъ, тому я очень радъ. Тебя удивитъ, если я скажу, что то способствуетъ къ исполненію моихъ предпріятій—сейчасъ тебѣ докажу. Ища помощи отъ двора для окончанія моей картины, единственнаго желанія въ жизни, я весьма робѣлъ, чтобы не пришла мысль князю Волконскому (министру двора) вызвать меня на занятіе профессорскаго мѣста въ академіи. Тогда бы весь я погибъ навсегда, а теперь Марковъ мой громоотводъ". Какой странный человѣкъ: чего другіе такъ ревностно добиваются, отъ того онъ бѣгаетъ!

Даже въ 1837 году еще онъ писалъ отцу: „Если живописецъ привелъ въ нѣкоторый восторгъ часть публики, расположенной понимать его, то вотъ уже онъ, по моему мнѣнію, достигъ всего, что доступно художнику. Купеческіе расчеты никогда не подвинутъ впередъ художества, а въ щитомъ, высоко стоящемъ воротникѣ тоже нельзя ничего сдѣлать, кромѣ стоять, вытянувшись". „Мнѣ кажется,—говоритъ онъ Шевыреву въ 1846 г., — учитель въ академіи, на жалованьѣ, изъ себя дѣлаетъ пошлаго чиновника. Эту форму должно избѣгнуть въ будущемъ устройствѣ". Поэтому, какъ ни заботился онъ о будущемъ воспитаніи новаго поколѣнія русскихъ художниковъ (подробностями объ этомъ полны его письма и біографія), онъ нѣсколько разъ отказывался отъ преподаванія въ устроившейся, въ Москвѣ, въ 1844 году, художественной академіи или школѣ и вмѣсто себя указывалъ на Пименова и Завьялова, какъ на людей истинно полезныхъ, Что ему значило отказаться отъ профессорства, когда онъ уже напередъ отказывался, въ 1843 году, отъ работъ въ московскомъ, а потомъ и въ исаакіевскомъ соборѣ, даромъ что эти работы могли бы принести нѣсколько десятковъ, а можетъ быть и сотъ тысячъ рублей. „Это и безъ меня могутъ сдѣлать",—говорилъ онъ отцу, и прибавлялъ потомъ: „Оставить навсегда неконченною мою картину и ѣхать къ вамъ—значитъ погребсти все мое лучшее въ жизни и сдѣлаться денежнымъ художникомъ, подлецомъ въ отношеніи къ художеству и къ отечеству".

Но Ивановъ отказывался не отъ однихъ только матеріальныхъ выгодъ. Онъ, въ своемъ высокомъ *чувствѣ благородства* и независимости, прилагаемомъ *не только* къ себѣ, но и ко всѣмъ другимъ, отказался въ 1846 году, принять надсмотръ за работами русскихъ художниковъ въ Римѣ. Онъ считалъ этихъ послѣднихъ равными товарищами, и находилъ такую канцелярскую инспекцію оскорбительною и ненужною для нихъ: „Учредить надъ ними надзоръ,—пишетъ онъ,—значило бы умалить ихъ достоинство, ибо наша золотая медаль отличила насъ изъ сотенъ и возвела до свободныхъ дѣйствій въ мірѣ искусствъ. Жалованье брать за это — стыжусь и думать, хотя нахожусь въ совершенномъ безденежьи". „Углубляясь болѣе въ собственную свою душу,—пишетъ онъ въ 1847 г. Чижову,—я всегда объ одномъ забочусь: чтобы въ предположеніяхъ моихъ никого не насильствовать и ни надъ кѣмъ не владычествовать". У многихъ ли художниковъ душа бывала полна, въ его время, такого высокаго чувства общаго равенства?

Но если Ивановъ не хотѣлъ владычествовать надъ другими, то уже, конечно, никогда не позволялъ владычествовать и надъ собою. Когда, въ 1845 году, былъ въ Римѣ архитекторъ Тонъ для заказовъ по московскому собору, Ивановъ про него писалъ: „Взглядъ его на искусство наше устарѣлъ, если еще былъ и прежде воспитанъ въ высокой тишинѣ Рима. Въ разговорахъ съ нами онъ казался какимъ-то хозяиномъ-повелителемъ: давая порученія, онъ привыкъ видѣть получающихъ уже весьма осчастливленными". Но, кажется, во всю жизнь Иванова не было у него столкновеній жестче и непріязненнѣе, чѣмъ съ генераломъ Килемъ, инспекторомъ надъ русскими художниками въ Римѣ. Это былъ человѣкъ необразованный и грубый, властолюбивый и надменный, который, по словамъ Иванова, „какъ аматеръ каракуя что-то акварелью, черезъ это пріобрѣтаетъ въ глазахъ свѣта право быть судьей художниковъ". „Право, силъ нѣтъ ласкаться у сатаны, чтобы онъ не мѣшалъ видѣть свѣтъ божій",—писалъ Ивановъ въ 1845 году. Ивановъ не сталъ пускать Киля къ себѣ въ мастерскую, и скоро это принесло свои плоды. Въ 1846 году, Ивановъ долженъ былъ уже писать: „Киль вздумалъ обращаться со мною, какъ съ крѣпостнымъ человѣкомъ, и, не спрося моего ни мнѣнія, ни согласія, прямо написалъ (въ Петербургъ) бумагу, представивъ меня, какъ нестоющаго довѣренности плута". Наконецъ, въ 1847 г., когда Киль вздумалъ-было однажды дать Иванову приказаніе, ждать его у себя въ мастерской, чтобъ показать ему свою картину, Ивановъ на-отрѣзъ отказался: „Данная мною подписка, при полученіи денегъ отъ государя императора, заставляетъ меня употребить всѣ мои часы на приведеніе къ наивозможно скорѣйшему окончанію моей картины. Вслѣдствіе чего я работаю надъ нею безостановочно, и потому ни коимъ образомъ не могу удѣлить ни малѣйшаго времени для пріема посѣтителей въ мастерской моей... До сихъ поръ я отказывалъ самымъ близкимъ мнѣ лицамъ, и, кромѣ ихъ, людямъ государственнымъ, глубоко мною уважаемымъ, именно потому, что всякое посѣщеніе возмущаетъ мое внутреннее спокойствіе и рѣшительно останавливаетъ ходъ работы". Такую могучую и гордую независимость способны высказать, изъ числа художниковъ, навѣрно немногіе.

Однако недостойное обращеніе Киля дѣлало свое дѣло: оно растревоживало и обезпокоивало Иванова до глубины его души. Яркимъ доказательствомъ тому служитъ слѣдующій необыкновенный отрывокъ изъ дневника Иванова: „Невинной и высокой душѣ иногда, и даже часто, такъ скучно бываетъ, что она жаждетъ перестать существовать между людьми, непостигающими высокихъ истинъ, между потерявшими свою невинность въ тщеславіи житейскомъ и, слѣдовательно, сдѣлавшихся гонителями и ненавистниками всего, имъ противоположнаго.—Сегодня, 10-го числа сентября 1846 г., мнѣ поданъ былъ счетъ хозяйкой. Не помня, сколько я такъ жилъ, я думалъ, что она хочетъ, чтобы я ей заплатилъ за разстояніе между уѣздомъ въ Помпею и до сего дня, и очень этимъ встревожился. Хотѣлъ идти въ „правительство“, подымать на нее Михайлова и Ставассера, тогда какъ послѣ сей послѣдній сказалъ мнѣ, что я точно столько дней здѣсь живу, сколько поставлено въ счетѣ. Я успокоился, пришелъ по старому въ себя и записалъ этотъ фактъ моей жизни, чтобы знать, къ какой глупой тревогѣ я способенъ“. „Гонители и ненавистники“,—конечно, это генералъ-маіоръ Киль. На него, наконецъ, Ивановъ подавалъ жалобу герцогу Лейхтенбергскому, какъ президенту Академіи Художествъ, предлагая даже возвратить обратно, до окончанія картины, 5000 рублей асс., дарованные императоромъ Николаемъ I.

V.

До 1847—1848 года, Ивановъ вѣровалъ въ Европу какъ она есть. Интеллектуальный строй, существовавшій до тѣхъ поръ, вполнѣ удовлетворялъ его, и ни о чемъ выше онъ не мечталъ. Въ художественномъ отношеніи Ивановъ не представлялъ себѣ ничего глубже и дальше задачъ и мыслей итальянскаго искусства XVI-го вѣка. Но когда, около 1847 года, началось сильное просвѣтительное и національное движеніе въ Италіи, Ивановъ не остался позади его.

Въ 1862 году, на разные предложенные мною вопросы, о братѣ его Александрѣ, Сергѣй Ивановъ отвѣчалъ мнѣ: „Неужели вы думаете, что Гоголь произвелъ когда-либо и что-либо важнаго въ направленіи А. А. Иванова? Могу васъ увѣрить, что ошибаетесь сильно. Этотъ переворотъ произвелъ не Гоголь, а 1848-й годъ. Не забудьте, что я съ братомъ были личными свидѣтелями всего, тогда происшедшаго. Мы съ нимъ читали въ то время все печатавшееся, какъ въ Римѣ, такъ и во французскихъ газетахъ. Въ этомъ году всѣ книгопродавцы римскіе доставляли очень дѣльныя, до того строго-запрещенныя книги, съ необычайною скоростью и легкостью; мы же со своей стороны не спали. Гоголь же отъ 1848 года нисколько не перемѣнился, и, вмѣсто того, чтобъ остаться, во что бы то ни стало, за-границей, чтобъ поближе изучить это время, онъ поспѣшно уѣхалъ въ Россію и потомъ молиться Гробу Господню, что, я помню, не мало изумляло брата. Вспомните только то, что Гоголь все болѣе и болѣе впадалъ въ биготство, а братъ, напротивъ, все болѣе и болѣе освобождался и отъ того немногаго, что имъ привнесено воспитаніе“.

„Новое политическое состояніе Рима требует большого времени, чтобы занѣтить важные и вечные плоды“,—пишетъ А. Ивановъ Гоголю въ начал 1848 года. Но чего Гоголь не видѣлъ и не понималъ, занятой единственно своимъ піэтизмомъ, чуд вищно разросшимся, чего не видѣли и не понима и прочіе русскіе въ Италіи, особенно художни занятые единственно „мелкими животными удов ствіями“ и заглохшіе ко всему значительному и т теллектуальному, чего всѣ они не поняли ни „ большое“, ни въ малое время—силу и глубокое з ченіе начинавшагося новаго броженія умовъ, то Ив новъ уразумѣлъ очень быстро: интеллектуальный ма ріалъ долгими годами копился у него въ головѣ, уже весною 1848 года онъ пишетъ Чижову: „Об зованность Запада, вмѣстѣ съ формой ихъ реш находится въ самомъ трудномъ положеніи. Это любопытный ихъ кризисъ, конечно, никому не буд такъ полезенъ, какъ русскимъ, которымъ суди придти послѣднимъ на поприще духовнаго своего р витія и завершить все спокойно, здравой крити Въ этой нравственной борьбѣ мы, художники, долж быть самые послѣдніе дѣятели. Вы же (литерато должны сейчасъ выступать“.

Переломъ въ образѣ мыслей и взглядовъ Ива начинаетъ чувствоваться уже съ 1847 года, ко онъ путешествовалъ по Италіи и былъ свидѣтел нравственнаго и политическаго обновленія народа. люди, и вещи казались ему чѣмъ-то новымъ, вос пившимъ въ чудной свѣжести и красотѣ. Пріѣха въ Геную и описывая крупныя историческія собы совершавшіяся на каждомъ шагу передъ его глаз Ивановъ говоритъ въ своей записной книжкѣ: „ прибылъ въ Геную самымъ несчастнымъ человѣко рвота и безсонница меня измучили“. Но тутъ о онъ спѣшитъ прибавить: „Генуя великолѣпна; нар хотя и не строгой красоты, но полный здоров какого я давно не видалъ. Независимость госуд ственная дѣлаетъ ихъ какими-то героями самост тельными. Отличное войско, честность повсемѣстн и порядокъ заставили меня ихъ уважать... Пріѣха къ границѣ шпіонской (австрійской), желтый цв будокъ съ черными полосами снѣгнулъ намъ самост тельное чувство Сардиніи на удушливые вздохи Ло бардіи“. Въ серединѣ 1848 года онъ пишетъ Чижо „Мы, какъ вы видите сами, живемъ въ эпоху пр готовленія для человѣчества лучшей жизни... М должны быть бодры и достойны этого труднаго пер ходнаго времени“.

Въ концѣ 1851 года Ивановъ добылъ себѣ изв стное сочиненіе Штрауса, во французскомъ перево которое онъ „съ жаждою искалъ“, и эта книга е болѣе заставила его углубиться въ свои мысли сдѣлать строгій пересмотръ своихъ понятій. Раб перестройки и ломка пошла страшная. Мы это зна изъ послѣдующихъ за этою эпохою писемъ. Друг натура, менѣе сильная, менѣе мужественная, бы можетъ и не вынесла бы такой перестройки и ломки

года, уже далеко не молодые, согнулась бы подъ непривычнымъ, неожиданнымъ бременемъ и пала бы. Но Ивановъ родился богатыремъ, и европейскій переворотъ 1848 года былъ для него тѣмъ „тяжелымъ млатомъ, который, дробя стекло, куетъ булатъ".

Въ 1855 году, Ивановъ уже пишетъ (неизвѣстному намъ лицу): „Мой трудъ—большая картина—болѣе и болѣе понижается въ глазахъ моихъ. Далеко ушли мы, живущіе въ 1855 году, въ мышленіяхъ нашихъ,—тѣмъ, что передъ послѣдними рѣшеніями учености литературной основная мысль моей картины совсѣмъ почти теряется,и такимъ образомъ у меня едва достаетъ духу, чтобы болѣе усовершенствовать ея исполненіе. Вы, можетъ быть, спросите: что же я извлекъ изъ послѣднихъ положеній литературной учености? Тутъ я могу едва назваться слабымъ ученикомъ, хотя и сдѣлалъ нѣсколько пробъ, какъ ее приспособить къ живописному дѣлу. Однимъ словомъ, я, какъ бы оставляя старый бытъ искусства, никакого еще не положилъ твердаго камня къ новому, и въ этомъ положеніи дѣлаюсь невольно переходнымъ художникомъ".

Два года спустя, въ 1857 году, онъ уже ѣдетъ въ Германію и Англію, чтобъ тамъ повидаться и поговорить съ Штраусомъ, Мацзини и Герценомъ, и „зачерпнуть у нихъ разъясненія своихъ мыслей, такъ какъ въ художникахъ итальянскихъ совсѣмъ не слышно стремленія къ какимъ-нибудь новымъ идеямъ въ искусствѣ". Какъ результатъ всего этого, мысль Иванова еще болѣе подвинулась въ ширь и въ даль новыхъ горизонтовъ. Онъ пишетъ брату, въ мартѣ 1858 года: „Ты разсуждаешь о моемъ положеніи потвоему. Но мой собственный планъ совсѣмъ другой. Картина не есть послѣдняя станція, за которую надобно драться. Я за нее стоялъ крѣпко въ свое время, и выдерживалъ всѣ бури, работалъ посреди ихъ, и сдѣлалъ все, что требовала школа. Но школа—только основаніе нашему дѣлу живописному,—языкъ, которымъ мы выражаемся.Нужно теперь учинить другую станцію нашего искусства: его могущество приспособить къ требованіямъ времени и настоящаго положенія Россіи. Вотъ за эту-то станцію нужно будетъ постоять, т.-е. вычистить ее отъ воровъ, разбойниковъ влѣзающихъ черезъ заборъ, а не дверьми входящихъ". „Твоя главная ошибка,—прибавляетъ онъ далѣе, въ томъ же письмѣ къ брату,—въ томъ, что ты все хочешь пріятнаго въ жизни и глубокаго покоя, а наше время въ нравственномъ смыслѣ столь бурливо, что невозможно быть безъ какихъ-нибудь непріятностей даже одну недѣлю... Ты дорожишь римскою жизнью; тутъ проведена юность съ привѣтливымъ говоромъ молодыхъ дѣвицъ, нашихъ знакомыхъ: все это—съ прекрасной природой, съ пріобрѣтеніемъ знаній въ безпечной жизни, дѣлаетъ что-то такое неразвязное, что, кажется, шагу не хочется выступить изъ этого міра. Да вѣдь цѣль-то жизни искусства теперь другого уже требуетъ! Хорошо, если можно соединить и то, и другое. Да вѣдь это въ сію минуту нельзя! А цѣль важнѣе околичностей, цѣль живописи въ настоящую минуту... Если бы напримѣръ, мнѣ даже не удалось пробить или намекнуть на высокій и новый путь, стремленіе къ нему все-таки показало бы, что онъ существуетъ впереди, и это уже много, и даже все, что можетъ дать въ настоящую минуту живописецъ".

Ивановъ въ послѣднее свое время такъ высоко вдругъ поднялся, такъ шагнулъ впередъ, что его уже не пугало то, что въ прежнее время заставило бы его оробѣть и потеряться: новыя требованія и запросы публики, сильная критика, направленная противъ иныхъ частей его картины. Онъ не только теперь не робѣлъ и не терялся, но находилъ голосъ публики—справедливымъ и законнымъ. Въ 1858 году, во время выставки его картины въ Римѣ, онъ совершенно спокойно писалъ оттуда: „Вслѣдствіе выставки я заключилъ, что моя картина болѣе всего можетъ быть цѣнима художниками, а не публикой. И въ самомъ дѣлѣ, я самъ въ ней желалъ показать, до какой степени русскій понимаетъ итальянскую школу, подчинить ей русскую переимчивость и составить свое, въ чемъ, кажется, и успѣлъ, если положиться на голосъ художниковъ всѣхъ націй въ Римѣ. Что касается до публики, то ея требованія ушли дальше, отвѣты на которыя разрѣшатся впослѣдствіи. Требуютъ портрета мѣстности, спрашиваютъ о крестѣ въ рукѣ Іоанна Крестителя, и т.-д.; однимъ словомъ, не довольствуясь одной школой у новѣйшаго художника, хотятъ живого воскресенія древняго міра. Эти вопросы могутъ ясно доказать, что искусство живописи должно процвѣсти въ самую высокую и послѣднюю ступень". Точно также, въ это же самое время измѣнилось у Иванова, самымъ кореннымъ образомъ, одно изъ отношеній его къ Россіи. Въ прежнія времена, въ лѣта юности и даже зрѣлости, Ивановъ, при всей любви своей къ Россіи, ничего такъ не боялся, какъ возвращенія на родину. Ему это постоянно казалось однозначущимъ со смертью, съ окончательною погибелью не только таланта, но всего существованія его. „Мысль о возвратѣ на родину вышибаетъ у меня и палитру, и кисти, и всю охоту что-либо сдѣлать порядочное по искусству,—пишетъ онъ отцу въ 1835 году. Вотъ почему прошу и васъ, и всѣхъ, до времени мнѣ объ этомъ не напоминать, а не то грустныя мысли опять завладѣютъ мною, и я въ Италіи проведу остальные дни пенсіонерства моего въ совершенномъ бездѣйствіи, а что еще хуже—въ унынія"... „Третьяго дня,—говоритъ онъ отцу въ мартѣ 1839 года,—мнѣ приснилось, будто бы, по необходимости, собираюсь въ Петербургъ: лихорадка, плачъ и, какъ будто, даже отсутствіе ума меня совершенно обхватили. Но нѣтъ, нѣтъ! Это сонъ, забудемте его!" Въ 1848 году, Ивановъ начинаетъ уже думать однако иначе: Россія уже не пугаетъ его, онъ не боится болѣе сдѣлаться тамъ ни купцомъ, ни чиновникомъ подъ чужими приказаніями и заказами, онъ пишетъ племянницѣ: „Напрасно вы думаете, что я и брать разлюбили наше отечество. Быть русскимъ уже есть счастіе, какъ же вы хотите, чтобъ мы не желали его? Возвратъ нашъ на родину будетъ непремѣнно. Но нужно прежде исполнить долгъ—окончить давно начатыя дѣла съ возможною совѣстью".

Когда же, десять лѣтъ спустя, онъ перенесся, наконецъ, въ Россію, онъ нашелъ здѣсь „новое движеніе“, въ обществѣ, и у отдѣльныхъ лицъ. Это не только ничуть не пугало его, а радовало, и онъ высказывалъ желаніе: „служить своей картиной и этюдами, какъ живой школой—въ средоточіи Россіи, въ Москвѣ“. Когда же была, наконецъ, выставлена его картина для всей публики, въ Петербургѣ, то онъ писалъ, опять-таки съ полнымъ спокойствіемъ, брату: „Публики каждый день много. Взыскательный взглядъ, по большей части полный здравыхъ разсужденій, ее отличаетъ“.

Но голосъ равнодушія, зависти и зложелательнаго невѣжества былъ нѣчто уже совершенно другое: тутъ не было болѣе ни начинающагося развитія, ни новыхъ высокихъ требованій. Тутъ была только старая-престарая тупость дряхлыхъ или пустыхъ людей. Она то Иванова и сломила.

И Герценъ глубоко цѣнившій и понимавшій Иванова, написалъ тогда: „Еще разъ коса смерти прошлась по нашему бѣдному полю, и еще одинъ изъ лучшихъ нашихъ дѣятелей палъ—странно, безвременно. Домашніе косари помогли его подкосить, въ то самое время, какъ онъ усталой рукой касался, послѣ цѣлой жизни труда и лишеній, лаврового вѣнка. Больной, измученный нуждой, Ивановъ не вынесъ грубаго прикосновенія и—умеръ. Жизнь Иванова была анахронизмомъ; такое благочестіе къ искусству, религіозное служеніе ему, съ подовѣріемъ къ себѣ, со страхомъ и вѣрою, мы только встрѣчаемъ въ разсказахъ о средневѣковыхъ отшельникахъ, молившихся кистью, для которыхъ искусство было нравственнымъ подвигомъ жизни, священнодѣйствіемъ, наукой“.

VI.

Факты, представляемые жизнью и, въ особенности, перепискою Иванова, такъ разнообразны и многочисленны, что я не имѣю, конечно, возможности исчерпать ихъ здѣсь всѣ. Но, мнѣ кажется, уже и то, что я успѣлъ сказать [illegible]

[illegible]

съ бездарностью, прозой и животностью, поразительная правдивость, искренность и наивность; наконецъ, безпредѣльная любовь къ родинѣ и посвященіе всего себя будущему ея возвышенію и просвѣщенію—какое соединеніе, въ одномъ человѣкѣ, самыхъ рѣдкихъ, самыхъ дорогихъ и необыкновенныхъ качествъ!

Но прибавьте къ этому ту черту, которая чудною нитью проходитъ сквозь всю жизнь Иванова—жажду самоусовершенствованія, и изошедшее изъ нея развитіе, никогда не останавливавшееся, даже и въ тѣ годы, когда большинство людей говоритъ себѣ: „довольно!“,—и ложится на лѣнивый, недостойный покой—и передъ вами возникнетъ личность, которая принадлежитъ къ числу самыхъ утѣшительныхъ и высокихъ явленій не только одного нашего, но и всѣхъ другихъ столѣтій.

Если, затѣмъ, мы обратимся къ Иванову как художнику, то мы откроемъ, что здѣсь Ивановъ состоитъ изъ двухъ крупныхъ половинъ: Ивановъ до 1848 года, и Ивановъ послѣ 1848 г.

До своего переворота, Ивановъ былъ наполненъ множествомъ ложныхъ понятій и предразсудковъ. Какъ ни свѣтла была, по натурѣ, голова его, а все-таки рожденіе въ старинномъ патріархальномъ семействѣ, воспитаніе въ стѣнахъ заведенія, способнаго развивать только механическую технику и ничего не прозрѣвающаго объ интеллектуальномъ, внутреннемъ человѣкѣ, наконецъ, долгое пребываніе въ Италіи среди маленькаго кружка людей, изъ которыхъ одни были талантливы, другіе умны и образованы, по-своему даже люди мысли, но которые, всѣ вмѣстѣ взятые, ничуть не принадлежали къ европейской современности и прямо должны быть признаны людьми безусловнаго консерватизма—все это не могло не вліять задерживающимъ, и даже нѣсколько пагубнымъ образомъ на Иванова. Высокопоэтическихъ сюжетовъ преданность лишь одной и тому же извѣстному кругу идей, какъ въ религіозномъ, такъ и въ нѣкоторыхъ другихъ направленіяхъ должны были неминуемо быть результатомъ такихъ неблагопріятныхъ условій. Вмѣстѣ съ тѣмъ, постиженіе съ раннихъ лѣтъ какъ-бы идеалистическаго [illegible] передъ „недосягаемостью“ двухъ эпохъ искусства, греческой стараго міра и итальянской XVI-го вѣка, тоже наложили на него печать свою, и [illegible] какъ мы видѣли выше. [illegible]

И, однако же, объ картины Иванова, объ единственныя его картины, полны громадныхъ совершенствъ.

„Явленіе Христа Магдалинѣ"—картина еще наполовину академическая, полная избитыхъ, почти рутинныхъ мотивовъ. Христосъ этой картины очень ординаренъ и неудаченъ—и лицомъ, и тѣломъ, и драпировками своими! Въ Магдалинѣ одно только превосходно: это глубокое чувство, выраженное въ заплаканныхъ и вдругъ обрадовавшихся глазахъ. Все остальное—посредственно.

Вторая (и послѣдняя) картина Иванова: „Явленіе Христа народу",—уже совершенно другое дѣло. Здѣсь Ивановъ поднялся на громадную вышину, и создалъ такое произведеніе, которому подобнаго не только никогда не представляло до тѣхъ поръ русское искусство, но которое, *во многомъ*, достигло высшихъ предѣловъ, какихъ достигало итальянское искусство XVI вѣка, т.-е. высшее искусство старинной Европы.

Ивановъ занятъ былъ этимъ сюжетомъ еще съ юношества: ему было 22 года, когда онъ писалъ своему дядѣ, Деверту, въ 1824 году: „Я теперь оканчиваю „Іоанна Крестителя, проповѣдующаго въ пустынѣ"; 16 лѣтъ позже, онъ принялся за ту же картину, но уже въ громадныхъ размѣрахъ и писалъ ее цѣлыхъ 12 лѣтъ (1836—1848). Ему казалось, что ничто не можетъ быть выше и значительнѣе этого сюжета: уже въ декабрѣ 1835 года онъ писалъ Обществу поощренія художниковъ, что этотъ предметъ, занимавшій его съ давняго времени, „сдѣлался теперь единственною его мыслью и надеждою".

Ивановъ никогда не достигъ великолѣпнаго колорита старыхъ венеціанцевъ, Тиціана и другихъ, на что такъ надѣялся, и о чемъ такъ постоянно хлопоталъ: кто не родился колористомъ, тотъ имъ, конечно, не сдѣлается, несмотря ни на какія старанія и усилія. Въ этомъ, впрочемъ, Ивановъ раздѣляетъ общую участь новыхъ народовъ: не то что у насъ, русскихъ, но и у другихъ народовъ Европы вотъ уже лѣтъ 300 не является талантовъ по части колорита, не только подобныхъ старымъ венеціанцамъ, но и просто крупныхъ талантовъ по этой части. Значитъ, корить одного Иванова, преимущественно передъ всѣми другими еще нельзя. Притомъ же, самъ Ивановъ, даже въ 1858 году, считалъ свою картину „далеко неоконченною", и привезъ ее въ Россію, принуждаемый къ тому недостаткомъ средствъ и сильно пострадавшимъ зрѣніемъ.

Но, кромѣ колорита, все остальное въ его картинѣ представляетъ рядъ совершенствъ, высоко возносящихъ и его самого, и его созданіе въ ряду художниковъ и художественныхъ твореній, признаваемыхъ повсюду наисовершеннѣйшими и наивысочайшими.

Нельзя не видѣть разныхъ недостатковъ картины Иванова—они бросаются въ глаза. Такъ, напримѣръ, крестъ въ рукахъ Іоанна Крестителя, присовѣтованный классикомъ Торвальдсеномъ, „пантія" на немъ, присовѣтованная піэтистомъ-классикомъ Овербекомъ,—портятъ общее впечатлѣніе. Затѣмъ, мудрено также похвалить общее расположеніе фигуръ, которое имѣетъ видъ какъ-будто бы скульптурный, почти барельефный; эту массу народа, искусственно пригнанную и сгруппированную на узкомъ (въ планѣ) и продолговатомъ пространствѣ; далѣе искусственно, хотя и чудесно и изящно расположенныя складки драпировокъ (напримѣръ, на Христѣ, апостолахъ Іоаннѣ и Андреѣ, и на евреѣ съ косами на головѣ, въ правомъ углу картины). Но развѣ эти самые недостатки не присутствуютъ у наивысшихъ, наиталантливѣйшихъ итальянскихъ живописцевъ XVI вѣка, даже у Рафаэлей, Леонардовъ-да-Винчи и прочихъ? Развѣ римскія „Аѳинская школа", „Disputa", „Геліодоръ", „Аттила" и гамптонъ-кортскіе картоны, развѣ сикстинскій плафонъ и „Страшный судъ", развѣ миланская „Тайная вечеря",—наконецъ, сотни „Святыхъ семействъ", гдѣ Богоматерь съ младенцемъ Іисусомъ сидитъ на тронѣ, даже подъ балдахиномъ, а около нея, направо и налѣво, помѣщаются очень регулярно разныя священныя личности,—развѣ все это не картины, расположенныя скульптурно, почти барельефно, на узкомъ и сжатомъ (въ планѣ), продолговатомъ пространствѣ? Развѣ всѣ эти, часто и и въ самомъ дѣлѣ талантливыя созданія не признаются все-таки необычайнѣйшими и непостижимѣйшими твореніями человѣческаго духа и таланта? Развѣ драпировки самыхъ наилучшихъ изъ числа этихъ картинъ, считаемыхъ перлами искусства, не расположены очень преднамѣренно и искусственно,—что, впрочемъ, не могло иначе и быть, такъ какъ никто такихъ одеждъ не носитъ, и живописецъ, никогда не видавшій ихъ употребленія въ жизни, долженъ изъ собственной головы выдумывать и прилаживать небывалыя складки.

Все это недостатки, условленные самою сущностью дѣла. Кто говоритъ: „идеальность"—говоритъ: „выдуманность", или, по крайней мѣрѣ, „придуманность", „условность". Ивановъ раздѣлялъ общую участь, и не подлежитъ большему взысканію, чѣмъ всѣ остальные его товарищи, живописцы одной съ нимъ категоріи.

Но Ивановъ намъ дорогъ не за идеальную и не придуманную сторону своего таланта. Онъ намъ дорогъ какъ глубокій и правдивый наблюдатель существующаго, какъ необыкновенно талантливый выразитель и природы, и людей, и типовъ, и характеровъ, и выраженія душевнаго, и движеній сердца. Здѣсь онъ становится вдругъ такъ высоко, какъ немногіе изъ всѣхъ его предшественниковъ.

Письма Иванова (частью уже и вышеприведенныя), а еще болѣе—безчисленные этюды съ натуры, всѣ въ цѣлости сохранившіеся, доказываютъ, какъ много изучалъ Ивановъ живую натуру для своей картины, какъ онъ, чтобъ найти живую красоту нагого тѣла, усердно посѣщалъ купальни въ Римѣ и Перуджіи, ѣздилъ къ берегамъ рѣкъ, къ морю („видѣть купающихся различнаго званія людей" пишетъ Ивановъ въ 1839 году отцу); какъ онъ, проникнутый идеею національности, посѣщалъ синагоги и дѣлалъ цѣлыя путешествія, чтобы увидать и схватить истинные еврейскіе типы: „Лица получили у него свое типическое, согласное евангелію сходство, и съ тѣмъ

имѣетъ сходство еврейское. Вдругъ слышишь по лицамъ, въ какой землѣ происходитъ дѣло", говоритъ Гоголь, свидѣтель работъ и приготовленій Иванова. „Не какъ изобразить то,—продолжаетъ онъ,—чему еще не нашелъ художникъ образца? Гдѣ могъ онъ найти образецъ для того, чтобы представить въ лицахъ весь ходъ человѣческаго обращенія ко Христу? Откуда онъ могъ взять это? Изъ головы? Создать воображеніемъ? Постигнуть мыслью? Нѣтъ, пустяки! Холодна для этого мысль и ничтожно воображеніе. Иванову напрягалъ воображеніе, елико могъ, старался на лицахъ всѣхъ людей, съ какими ни встрѣчался, ловить высокія движенія душевныя, оставался въ церквахъ слѣдить за молитвою человѣка".

Что касается пейзажа, играющаго такую важную роль въ его картинѣ, то про его изученія по этой части тоже разсказываетъ Гоголь. „Ивановъ просиживалъ по нѣсколько мѣсяцевъ въ нездоровыхъ понтинскихъ болотахъ и пустынныхъ мѣстахъ Италіи, перенесъ въ свои этюды всѣ дикія захолустья, находящіяся вокругъ Рима, изучилъ всякій камешекъ и древесный листокъ, словомъ—сдѣлалъ все, что могъ сдѣлать, все изобразилъ, чему только нашелъ образецъ. Полное подтвержденіе словамъ Гоголя мы находимъ и въ одномъ письмѣ самого Иванова, въ концѣ 1840 года, адресованномъ къ сестрѣ: „Я выѣхалъ (лѣтомъ) въ Субіако—городокъ, лежащій въ горахъ Сабинскихъ. Дикія и голыя скалы, его окружающія, рѣка чистѣйшей и быстротекущей воды, окруженной ивами и тополями, мнѣ послужили матеріалами (для этюдовъ). Я радовался, видя ихъ сродство съ тѣми идеями, какія я пріобрѣлъ, посредствомъ книгъ, о Палестинѣ и Іорданѣ, и окружающихъ его деревьяхъ и горахъ". Ивановъ много разъ порывался на Востокъ, въ Палестину,—и случись это, конечно, онъ далъ бы въ своей картинѣ подлинный іорданскій пейзажъ; но ему не удалось выполнить свою задушевную мысль (никакого сходства не имѣвшую съ поѣздкой Гоголя въ Святыя мѣста), поэтому, естественно, онъ вынужденъ былъ остановиться на описаніяхъ, на рисункахъ путешественниковъ, на Субіако, который пришелся какъ нельзя болѣе по той мысли, какую онъ себѣ составилъ о берегахъ Іордана. Другія мѣстности Италіи помогли ему дополнить и довести ее до возможной близости къ оригиналу, глубоко постигнутому.

Истиннаго типа Христа, вѣрнаго исторически, Ивановъ съ изумительною настойчивостью искалъ во всѣхъ старѣйшихъ изображеніяхъ, живописныхъ и мозаичныхъ, а когда, наконецъ, остановился на нѣкоторыхъ византійскихъ изображеніяхъ, и всего болѣе на одной мозаикѣ палермскаго собора.—то потомъ долго искалъ его же въ живой натурѣ, наконецъ, нашелъ живой итальянскій субъектъ (по странной игрѣ природы—женщину), чьи черты лица до нѣкоторой степени напоминали бы, издалека, черты палермской мозаики. Такъ было и съ другими главными личностями картины, апостолами: Іоанномъ Богословомъ, Андреемъ и другими.

Такимъ образомъ, во всемъ своемъ созданіи Ивановъ поступалъ какъ глубокій и внимательный ученикъ. Онъ не хотѣлъ ничего выдумывать, ни въ чемъ фантазировать, какъ это обыкновенно дѣлаютъ: онъ прежде всего и болѣе всего искалъ твердой, прочной опоры исторіи, жизни, дѣйствительности. „Лучше все остается въ пробныхъ этюдахъ,—пишетъ Ивановъ Гоголю въ 1844 году,—одно лучшее внесши въ настоящую картину". Все остальное—вдохновеніе, глубокій внутренній смыслъ, глубокое содержаніе—были ему подсказаны великимъ и широкимъ его умомъ, и такимъ-то образомъ вышло, что изъ рядъ безчисленныхъ, многочѣтныхъ этюдовъ Ивановъ составилъ бы великую, необычайную картину и передъ нами, полную первоклассныхъ красотъ. Но картина, совокупившая, какъ въ сжатомъ фокусѣ, все лучшее, собранное своею драгоцѣнными энергіями, многими годами, представляетъ такое соединеніе необычайныхъ достоинствъ, которое не встрѣчено никакимъ изъ свѣтилъ живописныхъ одного и Ивановыхъ рода и направленія.

Смѣло можно сказать, что во всей европейской живописи не существуетъ другого подобнаго Христа, какъ Христосъ Иванова,—какъ по своей величавости, простотѣ и глубокой душевности, такъ и по тѣмъ собственно художественнымъ совершенствамъ исторически-типичнаго и въ высшей степени оригинальнаго изображенія.

Точно такое во всемъ европейскомъ искусствѣ нѣтъ другого Іоанна Крестителя, равнаго Іоанну Крестителю Иванова: дикая красота этого пророка пустыни, вдохновеніе, горящее въ его глазахъ и преподнимающее вихремъ косматую гриву на головѣ, могучій жестъ указующей руки, могучая поступь и поза—все это своеобразно, ново и поразительно красотой и выраженіемъ болѣе, чѣмъ всѣ до сихъ поръ существовавшія на свѣтѣ изображенія Іоанна, грознаго проповѣдника покаянія.

Стремительный, полный женственной красоты и юношескаго жара, Іоаннъ Богословъ, исполненный кроткой благости старецъ Андрей, фарисеи, косящіе въ безсильной злобѣ и нечистые лютые взгляды, уродовавшіе старики—и молодые, зрѣлые мужи, и мальчики-красавцы, упорные въ старой вѣрѣ упрямцы, которыхъ, явно, ничто на свѣтѣ не сдвинетъ съ ихъ неподвижной точки, богатые сибариты съ изнѣженнымъ тѣломъ—и ихъ клейменые рабы, вдали нѣсколько любопытныхъ и робкихъ женщинъ въ восточныхъ чадрахъ,—наконецъ, цѣлая толпа равнодушныхъ и безучастныхъ, радость и пробуждающаяся надежда на счастье и новую жизнь, равнодушіе, любопытство, злыя души—вотъ какіе богатые, безконечно разнообразные элементы нарисовалъ Ивановъ въ своей картинѣ. Какъ онъ здѣсь выросъ, въ сравненіи съ прежнимъ Ивановымъ,—тѣмъ, что принимался за эту картину въ 1836 году и набрасывалъ что-то вольно, пожалуй, и изящное въ общемъ, особливо въ колоритномъ ландшафтѣ и даляхъ, но Ивановымъ, который все еще оставался на-половину академическимъ Пуссеномъ съ условными позами и жестами, немножко даже банальными мотивами фигуръ, поло-

женій, лицъ и костюмовъ (см. первоначальный эскизъ картины, описанный Ивановымъ въ отрывкѣ изъ записной книги 1836 года).

Надо быть человѣкомъ совершенно подавленнымъ предразсудками, чтобы не схватить простымъ и свѣтлымъ глазомъ всей красоты, правды и значительности того, что наполняетъ картину Иванова. Казалось бы, такъ легко понять, что если ты любишь старыхъ итальянскихъ мастеровъ, Рафаэлей и Леонардовъ-да-Винчи, то ты не можешь, оставаясь послѣдователенъ, не любить всей душой, не цѣнить всѣмъ разумѣніемъ Иванова. Въ своей картинѣ онъ принадлежитъ къ одной съ ними категоріи: въ иномъ онъ съ ними равенъ, въ иномъ ниже, но въ иномъ и гораздо выше—и это послѣднее сдѣлали три столѣтія, протекшія не даромъ со времени тѣхъ значительныхъ (по своему времени) художниковъ, сдѣлали нынѣшняя мысль, знаніе, наука. Такъ нѣтъ же: люди, считающіе за особенную честь и надобность, доказывать у насъ, что они никакъ не ниже Европы и никоимъ образомъ не отстаютъ отъ нея, полагали, что это ихъ долгъ—указывать на достоинство Иванова, но благоразумно осаживать тотчасъ же всякій излишній порывъ, точно опредѣлить всю разницу, что существуетъ между нашимъ нынѣшнимъ живописцемъ и старыми итальянцами. Такихъ людей, говорившихъ и писавшихъ въ этомъ родѣ, у насъ было до сихъ поръ не мало. Вотъ, на пробу, хоть два примѣра. „Было бы странно даже, — писалъ въ 1860 г. неизвѣстный авторъ; — еслибы въ наше время вдругъ явился новый Рафаэль! Возьмемъ одного изъ самыхъ современныхъ представителей русской исторической школы: Иванова. Вѣдь этотъ же самый Ивановъ, родись онъ въ вѣкъ Рафаэля, написалъ бы не одну, не двѣ, а сотню картинъ; а въ наше время онъ всю жизнь писалъ одну, и то, по собственному его сознанію, какъ человѣкъ добросовѣстный, нѣсколько разъ опускалъ руки съ ужасомъ, не находя ни въ обществѣ, ни въ душѣ своей того огня, который нуженъ для подобныхъ произведеній“ („Художественный Листокъ“, 1860, № 25, по поводу выставки). „Въ талантѣ Иванова,—говоритъ другой нашъ авторъ, очень извѣстный и талантливый [1]),—все есть, и трудолюбіе изумительное, и честное стремленіе къ идеалу, и обдуманность, — словомъ все, кромѣ того, что только одно и нужно, а именно: творческой мощи, свободнаго вдохновенія. Имѣй Ивановъ талантъ Брюлова, или имѣй Брюловъ душу и сердце Иванова, какихъ чудесъ мы были бы свидѣтелями! Но вышло такъ, что одинъ изъ нихъ могъ выразить все, что хотѣлъ, да сказать ему было нечего, а другой могъ бы сказать многое — да языкъ его коснѣлъ. Одинъ писалъ трескучія картины съ эффектами, но безъ поэзіи, и безъ содержанія; другой силился изобразить глубоко-захваченную, новую, живую мысль, а исполненіе выходило неровное, приблизительное, не живое. Одинъ, если можно такъ выразиться, правдиво представлялъ намъ ложь; другой—ложно, т.-е. слабо и невѣрно представлялъ намъ правду... Иные спросятъ: — зачѣмъ изучать Иванова, неполнаго, неяснаго мастера, когда есть великіе, несомнѣнные, побѣдоносные образцы? Зачѣмъ намеки, когда есть громкое слово? Но въ томъ-то и состоитъ великая заслуга Иванова идеалиста, мыслителя, что онъ указываетъ на образцы, приводитъ къ нимъ, будитъ, шевелитъ и не допускаетъ въ другихъ дешеваго удовлетворенія; что онъ заставляетъ учениковъ своихъ задавать себѣ высокія, трудныя задачи“... („Вѣкъ“, 1861, № 15). Итакъ, Ивановъ низведенъ тутъ на степень полезнаго учителя для другихъ, вѣхи, указательнаго столба для будущихъ художниковъ, а самъ— неудачникъ, недоростокъ, лишенный и огня, и творческой мощи, и вдохновенія; художникъ, стоящій за милліоны верстъ не только отъ „великихъ“, отъ „настоящихъ“, умѣвшихъ когда-то, въ болѣе счастливыя времена, сказать „громкое слово“, умѣвшихъ быть „великими, побѣдоносными образцами“, но даже отъ Брюлова, умѣвшаго правдиво выразить „все, что хотѣлъ!“ Какая печальная близорукость, какіе жалкіе плоды вкорененныхъ предразсудковъ и слѣпого фетишизма передъ врытыми прочно „классическими авторитетами“. Надъ подобными людьми вѣчно повторяется судьба евреевъ: давно пришелъ Мессія, а они все еще его не видятъ и не слышатъ, все еще его отодвигаютъ, то въ далекое прошедшее, то въ далекое будущее, а живое настоящее уходитъ у нихъ изъ рукъ. Нѣтъ творческой мощи, нѣтъ вдохновенія въ этомъ Христѣ, въ этомъ великомъ, громовомъ Іоаннѣ! Нѣтъ ихъ и въ этихъ апостолахъ, никогда еще не представавшихъ въ такой правдѣ и силѣ! Нѣтъ ихъ въ этой разнокалиберной толпѣ еврейской, возставшей теперь изъ двухтысячелѣтней смерти, съ такою жизнью, съ такой красотою, съ такою полнотою чувства, мысли и движеній душевныхъ, какъ никогда еще не представляла того живопись европейскихъ художниковъ! Забудьте на секунду предразсудки, почерпнутые изъ учебниковъ, изъ рабски-боготворимыхъ авторитетовъ — и живое чувство покажетъ вамъ тотчасъ, что такое эта чудная, великолѣпная страница исторіи, перенесенная Ивановымъ на полотно съ такою геніальною могучестью. Ивановъ—Рафаэль и Леонардо-да-Винчи нашего времени. И недостатки, и совершенства у всѣхъ трехъ: это— общіе, или, по крайней мѣрѣ, одной и той же категоріи: извѣстная классичность и условность, неполное отдаваніе себя потоку жизни, стремленію живой натуры, добровольное ограниченіе себя однимъ народомъ, однимъ направленіемъ, одною стороною духа. Что для нашего времени кажется недостаточнымъ, неудовлетворительнымъ въ твореніяхъ этихъ крупныхъ художниковъ — все это происходитъ отъ этихъ недостатковъ ихъ точки отправленія.

Но что касается до Иванова, то онъ всю жизнь оставался при навѣянномъ на него извнѣ классицизмѣ, столь чуждомъ кореннымъ основамъ его духа. Нравственный и художественный маскарадъ его продолжался лишь до 1847—48 года. Тутъ произошелъ для Иванова громадный переломъ въ жизни и творчествѣ, и отъ сихъ поръ начинается для него новая

[1]) И. С. Тургеневъ, въ извѣстной статьѣ: „Поѣздка въ Альбано“. *В. С.*

рисунки будутъ окончательно всѣ изданы и будутъ у всѣхъ въ рукахъ, они повсюду произведутъ громадное впечатлѣніе, найдутъ безчисленныхъ учениковъ и продолжателей, особенно у насъ, гдѣ, говоря словами Иванова, „свѣжесть силъ молодого народа обѣщаетъ золотой вѣкъ для грядущаго поколѣнія“, въ средѣ русскихъ, „которымъ—говоритъ тотъ же Ивановъ—суждено придти послѣднимъ на поприще духовнаго развитія и завершить все спокойно, здравой критикой“.

Я не имѣю возможности разсматривать здѣсь многія сотни композицій и рисунковъ, наполняющихъ альбомы послѣднихъ лѣтъ жизни Иванова: для этого нужна особая книга, и навѣрное она въ свое время будетъ написана. Но уже и теперь, мнѣ кажется, всякій, кто имѣлъ великое счастіе разсматривать эту галерею созданій великаго человѣка (безъ сомнѣнія,—не лишенную и недостатковъ) долженъ уже и теперь сказать себѣ съ глубокимъ убѣжденіемъ, что рѣдко можно встрѣтить въ исторіи искусствъ такой рядъ созданій, соединяющихъ величіе и глубокость духа съ красотой и граціей, такую силу въ изображеніи вдохновенія ветхозавѣтныхъ пророковъ — съ такою жизненностью и изяществомъ при воплощеніи сценъ изъ домашней жизни евреевъ. Грозныя видѣнія Аврама и Іакова, полныя идиллическости сцены Маріи и Елисаветы, могучая красота ветхозавѣтнаго храма, изученная до послѣднихъ мельчайшихъ подробностей по изслѣдованіямъ архитекторовъ и археологовъ, шестикрылые ангелы, наполовину изученные на ассирійскихъ монументахъ, „Тайная Вечеря“ и „Проповѣдь на горѣ“, созданныя въ новыхъ, еще непробованныхъ никѣмъ формахъ, Египетъ и Ассирія, давшіе свою ноту для древне-еврейской жизни, трубы левитовъ, звучащія въ храмѣ, внутренніе восточные дворики, дышащіе прохладой въ тѣни густой, сверху свѣсившейся листвы, чудныя еврейскія дѣти, исполненныя милой красоты и граціи, безъ чего-бы то ни было условнаго (какъ у большинства живописцевъ), женщины въ чадрахъ и пестрыхъ одеждахъ съ бахрамой, первосвященники и воины, мытари и простой народъ—это все, наполненное живыми чувствами и характерами, выраженіемъ разнообразнѣйшихъ состояній и движеній душевныхъ, все это образуетъ такую великую и глубоко-правдивую эпопею, какой мы до сихъ поръ не встрѣчали нигдѣ и ни у кого въ живописи.

Но Ивановъ не остановился даже и на этой второй ступени своего развитія. Въ 1857 и 1858 г. онъ замышлялъ еще что-то новое, двигался еще впередъ. Въ Германіи, Лондонѣ и Петербургѣ онъ разсказывалъ близкимъ по душѣ и уму людямъ, что уже не можетъ останавливаться долѣе на одной религіозной живописи. Конечно, онъ не думалъ совсѣмъ оставить въ сторонѣ эту послѣднюю. Всего лучше это доказывается, наприм., тѣмъ, что, придя ко мнѣ, въ 1858 г., не задолго до смерти своей, въ Публичную Библіотеку, онъ меня просилъ показать ему всѣ, какія мнѣ только извѣстны, достовѣрнѣйшія и древнѣйшія изображенія Христа на мозаикахъ, фрескахъ и другихъ монументахъ,—причемъ, скажу мимоходомъ, оказалось, что онъ уже давнымъ-давно все существующее въ этомъ родѣ знаетъ лучше меня. Притомъ же, въ этомъ самомъ 1858 году, изъ Петербурга, Ивановъ все-таки собирался поѣхать въ Палестину, въ Іерусалимъ; наконецъ, онъ тогда же говорилъ, что изъ Евангелія „преимущественно беретъ свои сюжеты искусство“ (Біографія, стр. XXXII). Нѣтъ, Ивановъ оставлялъ за собою, несомнѣнно, и религіозную живопись, и напрасно онъ считалъ, что утратилъ всю прежнюю свою вѣру, и не видитъ болѣе выхода. Напрасно—это доказываютъ его собственныя слова: „Я мучусь о томъ, что не могу формулировать искусствомъ, не могу воплотить мое новое воззрѣніе, а до стараго касаться я считаю преступнымъ“, прибавлялъ онъ съ жаромъ (Біографія, стр. XXIII). Кто касаться до стараго считаетъ преступнымъ, тотъ, ясно, съ этимъ старымъ не разорвалъ, а ищетъ только для него новую формулу. Ивановъ, весь вѣкъ занятый Библіей, не могъ же вдругъ съ нею совершенно разстаться—разрывы со всѣмъ прежнимъ въ возрастѣ болѣе чѣмъ 50-лѣтнемъ не проходятъ безнаказанно, они могутъ быть только смертельны. Но Ивановъ не падалъ и не умиралъ, онъ своей вѣры не терялъ: онъ сохранялъ за собой все старое, но шелъ впередъ и забиралъ по дорогѣ громадныя новыя задачи. Онъ только намѣренъ былъ не приносить долѣе, въ жертву религіи, всѣ остальные сюжеты и задачи, подобно тому, какъ онъ дѣлалъ это до тѣхъ поръ.

„Идея новаго искусства,—говорилъ онъ въ Петербургѣ, въ 1858 году,—сообразно съ современными понятіями и потребностями, до сихъ поръ еще не вполнѣ прояснилась во мнѣ. Я долженъ еще долго и неусыпно трудиться надъ развитіемъ своихъ понятій—раньше того, я не начну производить новыя картины“ (Біографія, стр. XXXI). Конечно, мудрено и дерзко отгадывать душу художника, когда онъ и самъ не могъ дать себѣ яснаго отчета въ ея горячемъ стремленіи; но все-таки, мнѣ кажется, нѣкоторыя мѣста изъ писемъ Иванова даютъ намъ возможность до нѣкоторой степени понять, куда направился бы его талантъ, останься Ивановъ живъ, и примись онъ, наконецъ, за тѣ „новыя“ картины, о которыхъ онъ разсказывалъ въ 1858 году. Еще въ началѣ 1837 года Ивановъ писалъ Обществу поощренія художниковъ: „Если я и сверстники мои не будемъ счастливы, то слѣдующее за нами поколѣніе пробьетъ себѣ непремѣнно столбовую дорогу къ славѣ русской, и потомки увидятъ, вмѣсто „Чуда больсенскаго“, „Аттиллы, побѣждаемаго благословеніемъ папы“—блестящія эпохи изъ всемірной и отечественной исторіи, исполненныя со всѣми точностями антикварскими, столь нужными въ настоящемъ вѣкѣ“. Въ другомъ мѣстѣ онъ объявлялъ, въ 1858 году, что вполнѣ одного мнѣнія съ публикой, которая, будучи не вполнѣ довольна его большой картиной, требуетъ „живого воскрешенія древняго міра“. Вотъ чѣмъ онъ думалъ, вотъ чѣмъ онъ надѣялся, повидимому, заинтересовать прежніе сюжеты и задачи Рафаэлевскіе: „Чудо больсенское“, „Аттилу, побѣждаемаго благословеніемъ папскимъ“,—воскрешеніемъ прежняго міра, воскрешеніемъ блестящихъ эпохъ всемірной и отечественной исторіи. Долго ему мѣшала въ этомъ

исключительно религіозныя живописи, вложенныя въ нее, натуралистическихъ свойствъ, старыхъ Петербургскихъ Александровскаго времени и Академіи. Не хранила такая школа того, что привлекала чужія руки шедра халата и стаканъ, а Иванову оставляла жадныя глаза и руки къ тому, что оставляло, въ продолженіе всей жизни его, весь интересъ всю жажду и стремленіе его ума—великія событія всемірной и отечественной исторіи. И на этомъ новомъ пути онъ предсказывалъ успѣхъ, если не самому себѣ, то другимъ, будущимъ русскимъ художникамъ, „готовящимся на большой путь искусства живописнаго". Вотъ какова была замысловатость Иванова, вотъ какова была чудная, свѣжая, энергическая настроенность этого 52-лѣтняго человѣка, стараго годами, но молодого душой, какъ никто изъ всѣхъ его товарищей!

Иванову не зналъ и не понималъ того реалистическаго движенія, которое въ его время уже начинало существовать въ художествѣ Европы, всего болѣе во Франціи. Французскую натуралистическую и вообще всю жанровую школу онъ называлъ „развратною школою парижскою" и предостерегалъ отъ нея, въ 1845 году, своего брата Сергѣя; тѣнъ менѣе могъ бы онъ предвидѣть, а потомъ и понять, если бы собственными глазами увидалъ произведенія, успѣхъ и значеніе той могучей современной школы реализма, которая начала жить въ 30-хъ годахъ, а [illegible] сказъ въ Европѣ лишь въ послѣдніе 20—25 лѣ Ивановъ внималъ чему художники— „[illegible] ве". и имѣ его не въ состояніи былъ [illegible] что-либо еще другое. Взятую-ли художникомъ [illegible] себѣ задачи изъ священной, бытовичной жизни, [illegible] здѣсь ему великимъ, интересными или „[illegible] Но безумно было бы требовать отъ [illegible] и великой, того, чего въ нее не было вложено и чѣ было чуждо. И потому я только повторю тѣ [illegible] слова, которыми въ 1857 году привѣтствовалъ Ивано одинъ изъ величайшихъ русскихъ писателей—Гоголь „Хвала русскому художнику, безконечная хвала- сказалъ онъ Иванову со слезами на глазахъ, и [illegible] сившись обнимать его: — не знаю, сбылись ли [illegible] формы вашихъ идеаловъ, но вы пишете не [illegible] великій примѣръ художникамъ, вы вмѣстѣ свидѣтельс о той нетронутой, цѣльной натурѣ русской, котор мы знаемъ чутьемъ, о которой догадывается сер и за которую, вопреки всему дѣльнѣющемуся у на мы такъ страстно любимъ Россію, такъ горя дѣемся на ея будущность".

Съ тѣхъ поръ прошло болѣе 20 лѣтъ. Вр кажется, хотя теперь начать узнавать и люби Иванова, сначала непонятаго, а потомъ—забит

(„*Вѣст. Европы*", *1880 г., январь, стр. 111—18*

Некрологъ Ѳ. А. Васильева.

Русское искусство понесло новую значительную утрату: 24-го сентября умеръ отъ чахотки, въ Ялтѣ, 23-хъ лѣтъ отъ роду, пейзажистъ *Ѳедоръ Александровичъ Васильевъ*. Несмотря на молодые свои годы и на малочисленность произведеній, этотъ художникъ въ короткое время сталъ на значительную высоту въ ряду товарищей своихъ по искусству и былъ одною изъ лучшихъ надеждъ нашей отечественной школы.

Васильевъ родился въ Гатчинѣ, въ 1850 году, и, никогда не поступавшись въ Академію Художествъ, обязанъ былъ всѣмъ художественнымъ своимъ воспитаніемъ талантливому нашему пейзажисту И. И. Шишкину, съ которымъ до послѣднихъ дней жизни находился въ самой тѣсной дружбѣ. Вотъ что сообщаетъ мнѣ о немъ, столь рано погибшемъ талантѣ, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ нашихъ художниковъ, профессоръ И. Н. Крамской, имѣвшій сильное вліяніе на развитіе Васильева, какъ и многихъ другихъ изъ числа новаго нашего художественнаго поколѣнія. „Я познакомился съ нимъ (говоритъ онъ) въ исходѣ 1868 года, когда онъ только-что начиналъ заниматься искусствомъ. Съ первыхъ же дней нашего знакомства я убѣдился, что имѣю дѣло съ человѣкомъ крупнаго таланта. Въ продолженіе трехъ лѣтъ онъ успѣлъ на моихъ глазахъ развиться до такой высоты, что не только соперничалъ, но и превосходилъ многихъ самыхъ опытныхъ художниковъ. Въ началѣ 18[illegible] года Васильевъ написалъ извѣстную свою карти „Оттепель", но къ этому же времени относится появленіе первыхъ признаковъ болѣзни, такъ что [illegible] маѣ того же года онъ принужденъ былъ уѣхать и Петербурга на югъ. Здѣсь великолѣпный крым воздухъ до нѣкоторой степени облегчилъ увеличи шіяся его страданія, быть можетъ задержалъ т ніе болѣзни, но чахотка взяла-таки, наконецъ, с и вотъ, его уже болѣе нѣтъ. Русская школа ви ряла въ немъ художника, едва ли не геніальна не стану распространяться о его первыхъ произв ніяхъ, не скажу ничего и о его „Оттепели", как картинахъ, уже оцѣненныхъ: замѣчу только, что, смотря на всю поэзію и талантъ, выказанные и въ нихъ, пожалуй, можно отыскать слѣды, хотя отдаленные, чего-то заимствованнаго, или по-край мѣрѣ знакомаго. Но его двѣ послѣднія картины, п сланныя изъ Ялты: „Болото" и „Крымскій вид представляютъ черты уже совершенно самобытнаго оригинальнаго взгляда на природу. Послѣдняя изъ именованныхъ картинъ, несмотря на признаки болѣз наложившей тутъ свою печать (напримѣръ, въ в выхъ планахъ картины), полна такой высокой поэ и совершенства техники, въ среднихъ и дальн планахъ и въ небѣ, что нельзя указать на дру произведеніе русской живописи за послѣднее вре

которое бы превосходило его. Хотя я слишкомъ любилъ и уважалъ Васильева и потому могу быть пристрастнымъ, но, мнѣ кажется, я не слишкомъ далекъ отъ истины, говоря такимъ образомъ".

Ко всему этому надо прибавить одно неблагопріятное обстоятельство, которое, много причинило хлопотъ и безпокойства бѣдному Васильеву, и самымъ вреднымъ, разумѣется, образомъ дѣйствовало на его больной организмъ. Въ 1871 году онъ оказался на рекрутской очереди и былъ потребованъ на службу. Чтобы не быть взятымъ въ солдаты, онъ поступилъ вольноприходящимъ ученикомъ въ Академію Художествъ за мѣсяцъ до своего отъѣзда въ Крымъ, и представилъ нѣсколько прежнихъ своихъ произведеній, для того чтобы получить званіе „художника". Но совѣтъ Академіи присудилъ ему званіе „класснаго художника 1-й степени", съ обязательствомъ выдержать установленный экзаменъ. Но возможно ли было Васильеву, только что вырвавшемуся изъ петербургскаго климата, снова тотчасъ же туда возвратиться, т.-е. торопиться изъ-за экзамена на вѣрную смерть? Васильевъ просилъ изъ Ялты, въ уваженіе къ его болѣзни, освободить его отъ экзамена и дать ему видъ на жительство, чему примѣры, въ подобныхъ случаяхъ, встрѣчались со стороны Академіи не далѣе, какъ за нѣсколько мѣсяцевъ до просьбы Васильева. Академія отмѣнила первое свое постановленіе и дала ему званіе „почетнаго вольнаго общника" (званіе, не имѣющее значенія внѣ академическихъ сферъ), а въ свидѣтельствѣ и въ видѣ на жительство отказала. А между тѣмъ картины Васильева все-таки посылались отъ Академіи на всемірныя выставки въ Лондонъ и Вѣну, а въ печатномъ отчетѣ за 1872 годъ онъ все-таки названъ „художникомъ 1-й степени". Такъ Васильевъ и умеръ безъ паспорта и безъ экзамена.

Горька участь многихъ русскихъ художниковъ — всѣхъ лучшихъ.

(„*С.-Пб. Вѣдом.*", *15 окт. 1873 г., № 284*).

Некрологъ В. И. Собольщикова.

Въ ночь съ середы на четвергъ 19 октября скончался на 60-мъ году отъ роду *Василій Ивановичъ Собольщиковъ*, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ дѣятелей Императорской Публичной Библіотеки въ теченіе цѣлыхъ 40 лѣтъ. Онъ родился въ Витебскѣ 13 января 1813 года, въ средѣ русскаго старообрядческаго семейства, еще при Екатеринѣ II переселившагося изъ Москвы въ западныя наши губерніи. Отецъ Собольщикова былъ богатый купецъ, державшій въ Витебскѣ лавку самыхъ разнообразныхъ товаровъ, въ родѣ маленькаго базара, и сынъ его, пройдя курсъ въ витебской гимназіи, отъ 13 до 18 лѣтъ торговалъ вмѣстѣ съ отцемъ и въ тоже время, сообразно съ порядками той эпохи, служилъ писцомъ въ витебскомъ губернскомъ правленіи. Перейдя въ 30-мъ году на службу въ Петербургъ, въ канцелярію Римско-католической Духовной Коллегіи, молодой Собольщиковъ почувствовалъ потребность образовать себя, такъ какъ слишкомъ немногому научился въ гимназіи, и съ жаромъ принялся учиться самъ, безъ учителей, французскому и нѣмецкому языку, и читать книги научнаго содержанія. Чтобы лучше выполнить это послѣднее намѣреніе, онъ добился, послѣ долгихъ усилій, возможности поступить на службу въ канцелярію Императорской Публичной Библіотеки; тогдашній директоръ ея Оленинъ скоро замѣтилъ его, оцѣнилъ его усилія образовать себя и облегчилъ къ тому средства. Съ тѣхъ поръ Собольщиковъ не покидалъ службы при Библіотекѣ и съ 1831 года по настоящій годъ прослужилъ при 4-хъ директорахъ съ совершенно различными направленіями и дѣятельностью (гг. Олениныъ, Бутурлинъ, бар. Корфъ, Дельвигъ). Онъ самымъ дѣятельнымъ образомъ способствовалъ развитію силъ и значенія Библіотеки, и помогъ ей стать на степень одного изъ благодѣтельнѣйшихъ и вліятельнѣйшихъ учрежденій нашего отечества. Во время управленія Библіотекою барона (потомъ графа) Модеста Андреевича Корфа, Собольщиковъ устроилъ, по его указаніямъ, „Отдѣленіе иноязычныхъ писателей о Россіи", пользующееся почетною извѣстностью не только у насъ, но и за-границею, какъ учрежденіе совершенно безпримѣрное въ Европѣ, и въ высшей степени полезное для русской науки.

Въ первое уже время пребыванія своего въ Петербургѣ, Собольщиковъ посѣщалъ классы Академіи Художествъ, несмотря на службу свою, и пріобрѣлъ основательныя знанія въ архитектурѣ, которыя, въ соединеніи съ замѣчательною изобрѣтательностью и даромъ вѣрнаго примѣненія средствъ, сдѣлали его однимъ изъ лучшихъ архитектурныхъ нашихъ техниковъ. Значительнѣйшимъ его произведеніемъ остается громадная читальная зала Публичной Библіотеки, возведенная по его предложенію и справедливо признаваемая, по многочисленнымъ своимъ достоинствамъ, третьею читальною залою въ Европѣ (послѣ Лондонской и Парижской). Страшные петербургскіе пожары 1862 г. обратили вниманіе Собольщикова на опасность отъ огня для безцѣнныхъ сокровищъ Библіотеки и, вслѣдствіе его представленій, начальство Библіотеки исходатайствовало позволеніе произвести капитальную перестройку почти всего зданія, такъ что Библіотека можетъ считаться теперь уже въ полной безопасности. Ко всѣмъ этимъ работамъ присоединяются его печатные труды. Въ 1860 году онъ напечаталъ, послѣ путешествія по Европѣ, сочиненіе на русскомъ и французскомъ языкахъ: „Обзоръ большихъ библіотекъ въ Европѣ въ началѣ 1859 г.", гдѣ трактовалъ о лучшемъ методѣ содер-

жанія, храненія и каталогизированія большихъ библіотекъ и тутъ же положилъ ту простую и необыкновенно удобную систему, которая, по его предложенію, введена въ Императорской Публичной Библіотекѣ во время управленія барона Корфа. Въ 1865 г. онъ напечаталъ брошюру „Печное мастерство"; въ 1870 году — книгу „Что надо дѣлать въ домахъ противъ холода, сырости и духоты". Оба эти сочиненія оказались до того соотвѣтствующими современнымъ потребностямъ, что въ короткое время почти всѣ напечатанные экземпляры были раскуплены, самыя же модели изобрѣтенныхъ Собольщиковымъ новыхъ печей удостоились почетнаго отзыва на всемірной парижской выставкѣ 1867 г. Въ разныхъ газетахъ напечатано также, въ самой популярной и общедоступной формѣ, множество статей его въ области вседневной архитектурной практики. Наконецъ, въ книгѣ напечатанной въ 1867 г. на 30 языкахъ въ одномъ томъ экземплярѣ и поднесенной барону М. А. Корфу случаю его 50-лѣтняго юбилея, помѣщенъ [illegible] Собольщикова: „Воспоминанія стараго библіотекаря". Статья эта живо рисуетъ пору блестящихъ преобразованій Библіотеки во время управленія барона Корфа одинъ изъ самыхъ даровитѣйшихъ и полезнѣйшихъ сподвижниковъ котораго былъ Собольщиковъ.

Окончавшись внезапно отъ разрыва сосудовъ сердца онъ лишь нѣсколько недѣль не дожилъ до открытія построенной имъ Римско-католической Духовной Академіи, съ отдѣльною церковью въ романскомъ стилѣ.

(„*С.-Пб. Вѣд.*", *21 сент. 1872 г., № 259, безъ подп.*)

Смерть В. А. Гартмана.

(Письмо въ Редакцію „С.-Пб. Вѣдом.").

Вѣна. 8-го (20) августа 1873 г.

М. г. Я только что получилъ извѣстіе о смерти одного изъ замѣчательнѣйшихъ нашихъ художниковъ — Виктора Александровича Гартмана. Я не вижу заграничной русской газеты, и думаю, конечно, не узнаю, что объ немъ скажутъ по поводу этой смерти; много спѣшу начать. Но со времени большой нашей Всероссійской выставки 1870 года, въ Соляномъ городкѣ, я близко узналъ Гартмана, и скоро понялъ, какой это былъ талантливый человѣкъ. Потеря его для нашего искусства громадна. Онъ принадлежалъ къ числу тѣхъ немногихъ русскихъ художниковъ, которые сильно двигаютъ наше искусство впередъ, и дать имъ, наконецъ, самостоятельное, совершенно оригинальное направленіе. Сколько могли у насъ еще слѣпые и глухіе къ тому, что вокругъ дѣлается, и какъ ни мало тѣ немногіе изъ нашихъ художниковъ, которые не видятъ и не разумѣютъ того, что зарождается и подымается у насъ среди плохой своей зрячей, могучей силы. Гартманъ былъ одинъ такой фактовый, какой я не встрѣчалъ рѣшительно ни у одного изъ нашихъ архитекторовъ. Въ [illegible] онъ отдавался въ этомъ [illegible] красоты и формы. [illegible] Гартманъ, съ такимъ или инымъ талантомъ, большой или малый, не у одного изъ нихъ я не видалъ той святой жажды, того устремленнаго [illegible] духовность взгляда, какой находилъ у Гартмана — [illegible] человѣка, вѣчно творящаго все новое и новое, при могучей владѣніи формою, совершенномъ знаніи, такія формы и такую орнаментацію, которыхъ большинство его товарищей рѣшительно [illegible] былъ всегда неспособенъ. Пусть тѣ, у него отняли [illegible] вспомнятъ и оцѣнятъ, вспомнятъ и [illegible] нашу Всероссійскую выставку 1870 [illegible] рѣшительно не была она въ высшей степени [illegible] по общему своему составу, по необыкновенному [illegible] стилю красоты, реализму во всѣхъ [illegible] знать, сосредоточился на выполненіи какой-то [illegible] идеи изящнаго, и выработать чудное [illegible] убѣжденіи и вдохновеніи, первоначальная [illegible] Пусть вспомнятъ они объ этомъ [illegible] устройствѣ внутри зданія, въ нѣсколькихъ [illegible] данныхъ Гартманомъ съ какою-то [illegible] украшеніями и размѣщеніями, на [illegible] видно и Богъ знаетъ въ сколькихъ [illegible] горахъ — это не еще ль за [illegible] самый [illegible] [illegible] [illegible]

всѣми мельчайшими подробностями, десятки оригинальныхъ архитектурныхъ сооруженій выставки; а у насъ не такъ: еще во время выставки 1870 года была выпущена въ свѣтъ программа подобнаго же изданія для нашей собственной выставки, но—подписчиковъ и желающихъ имѣть это изданіе не нашлось, изданіе вовсе не состоялось, и конечно до сихъ поръ встрѣтишь сотни истинныхъ разумниковъ и знатоковъ, которые съ глубокимъ удивленіемъ услышатъ, что подобные „пустяки“ и „игрушечныя постройки“ можно считать чѣмъ-то серьезнымъ, какимъ-то истиннымъ искусствомъ. Но пусть ихъ себѣ продолжаютъ ничего не знать и не понимать, намъ не до нихъ и ихъ ученія; но между тѣмъ время уходитъ, а оригинальныя проявленія новаго русскаго искусства уходятъ у насъ изъ-подъ пальцевъ: что было съ выставкой 1870 года, то самое повторилось и съ прошлогодней московской Политехнической выставкой. Гдѣ у насъ издано хотя что-нибудь изъ всего того, что такъ было нашими архитекторами создано оригинальнаго, замѣчательнаго? Ничего нѣтъ. А именно оригинальнаго въ Москвѣ было-таки довольно, и всѣхъ оригинальнѣе опять-таки и тутъ выступилъ—Гартманъ. Военный Музей и Народный Театръ (о которыхъ я въ прошломъ году старался дать читателямъ „Спб. Вѣдомостей“ хотя нѣкоторое понятіе) принадлежали къ числу такихъ созданій, своеобразныхъ и новыхъ, которыя непремѣнно должны занять мѣсто въ художественныхъ архитектурныхъ нашихъ хрестоматіяхъ, какъ примѣры и образцы для новаго поколѣнія нашихъ художниковъ; а между тѣмъ Музей давнымъ-давно разрушенъ и разобранъ, а чудесный Народный Театръ исковерканъ и обезображенъ какими-то невѣждами, которые сочли своею обязанностью поусердствовать и увѣрить, что дескать непремѣнно надобно, вотъ тутъ, да еще вонъ тутъ поставить по столбу, „для прочности“, да вотъ еще снаружи понизить то-то и то-то. Между тѣмъ за-границей эти созданія понимаютъ немножко иначе, и вѣнскіе художественные критики и архитекторы съ глубокимъ уваженіемъ отнеслись къ огромной деревянной модели Народнаго Театра, которую бѣдный Гартманъ состроилъ на послѣдніе рубли свои и послалъ въ Вѣну, на всемірную выставку, какъ протестъ противъ безобразныхъ столбиковъ и всяческихъ усовершенствованій.

Но Гартманъ не остановился на двухъ выставкахъ, петербургской и московской: онъ все продолжалъ дальше и дальше идти, все продолжалъ развивать свой самобытный духъ, свой оригинальный талантъ, и создалъ, наконецъ, въ Москвѣ типографію Мамонтова, которая въ настоящую минуту можетъ считаться замѣчательнѣйшимъ твореніемъ новой русской архитектуры. Я постараюсь дать читателямъ „Спб. Вѣдомостей“ понятіе о разныхъ постройкахъ Гартмана въ моихъ статьяхъ о вѣнской всемірной выставкѣ, на основаніи находящихся тутъ рисунковъ, и фотографій, а позже, воротясь въ Петербургъ, попрошу у С.-Петербургскаго Общества архитекторовъ позволенія прочесть въ одномъ изъ его засѣданій подробную записку о жизни, дѣятельности и значеніи Виктора Гартмана, для новаго русскаго искусства. Скажу теперь только что, по моему глубокому убѣжденію, потеря Гартмана—потеря для насъ значительная, огромная. Онъ находился въ порѣ самаго сильнаго своего развитія, и постоянно шелъ впередъ. Еще за немного недѣль до его смерти я слышалъ отъ него, въ Москвѣ, про разныя его начинанія и предпріятія: они поражали меня свѣтлою и глубокою мыслью, глубокою смѣлостью почина. Но несчастнаго художника подкосили, какъ и столькихъ его товарищей, и какъ разъ именно всѣхъ самыхъ лучшихъ—житейскія неудачи, непрерывная борьба съ тупостью, упорствомъ и сопротивленіемъ рутины. Онъ бился пока могъ, онъ падалъ, снова поднимался, не терялъ бодрости; но благородная, нѣжная натура оказалась слабѣе могучаго духа, она не выдержала—и 23-го іюля онъ умеръ, 37 лѣтъ отъ роду. Смерть эта, столь ранняя, столь безвременная, навѣрное отзовется, какъ глубокое несчастіе, въ душѣ у всѣхъ тѣхъ, кому дорого русское искусство и кто въ самомъ дѣлѣ сочувствуетъ новому поколѣнію русскихъ художниковъ, столь еще мало у насъ понимаемому и цѣнимому.

(*„С.-Пб. Вѣдом.“, 13 авг. 1873 г., № 222*).

Викторъ Александровичъ Гартманъ.

(Читано въ засѣданіи С.-Петербургскаго Общества архитекторовъ 18-го декабря 1873 г.).

Мм. гг! Я начну съ того, что искренне поблагодарю васъ за дозволеніе мнѣ, человѣку постороннему, вовсе не художнику, прійти въ собраніе вашего уважаемаго Общества и сообщить вамъ нѣсколько фактовъ и мыслей объ одномъ изъ рано угасшихъ товарищей вашихъ.

Я думаю, такое сообщеніе въ самомъ дѣлѣ необходимо. Не больно ли подумать, что Гартманъ умеръ цѣлыхъ уже полгода, и до-сихъ поръ никто о немъ не сказалъ и не написалъ ни единаго слова, кромѣ нѣсколькихъ строкъ, напечатанныхъ еще лѣтомъ въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“. Вотъ какъ у насъ мало безпокоятся о художникахъ, вотъ въ какой низкой цѣнѣ стоятъ они еще, покуда, въ нашемъ общественномъ мнѣніи! Казалось, какъ бы давно уже не найтись людямъ, которые, послѣ смерти одного изъ лучшихъ художниковъ, должны были бы подумать, что это вѣдь, наконецъ, утрата, и утрата крупная, значительная, и что послѣ смерти такого человѣка стоило бы хоть на минуту немножко побезпо-

коться, собрать свѣдѣнія о его жизни, произведеніяхъ, наконецъ, хоть что-нибудь передать о немъ публикѣ. Впрочемъ, тутъ нѣтъ ничего новаго: мы въ этомъ слѣдуемъ старинныхъ нашихъ порядкамъ, старинному нашему равнодушію. Вспомните минуту смерти любаго изъ нашихъ художниковъ—скажите, много о немъ заботились послѣ того оставшіеся въ живыхъ? Еще славу Богу, когда бывало найдется добрый человѣкъ, и въ какомъ-нибудь казенномъ отчетѣ проимянитъ что-нибудь совершеяно казенное; да и то случалось не всегда, въ рѣдкихъ случаяхъ. А тамъ, прощай, помянай какъ звали—уже навсегда! Неправда ли, какъ все это хорошо, какъ все это утѣшительно!

По моему, это просто ужасно!

Въ концѣ нынѣшняго іюля я былъ въ Вѣнѣ, на всемірной выставкѣ, и вдругъ получилъ извѣстіе, что Гартманъ умеръ 23-го іюля, на дачѣ у г. Мамонтова, въ окрестностяхъ Москвы. Я былъ страшно пораженъ. Ничто не могло быть для меня неожиданнѣе. Всего только за нѣсколько недѣль я видѣлъ его здороваго, полнаго жизни, горячности и, какъ всегда, также самыхъ чудесныхъ увлеченій; онъ былъ одушевленъ новыми художественными идеями, предпріятіями, у него было въ головѣ множество затѣянныхъ самыхъ разнообразныхъ проектовъ и плановъ. Онъ со всегдашнею горячностью разсказывалъ мнѣ свои надежды и ожиданія—и вдругъ смерть!

Эта ранняя безвременная утрата Гартмана — одна изъ самыхъ тяжкихъ для нашего молодаго искусства.

Не разъ въ продолженіе послѣднихъ трехъ лѣтъ я слышалъ себѣ упреки за то, что будто бы цѣню Гартмана гораздо больше, чѣмъ онъ въ самомъ дѣлѣ стоитъ; что я ему придаю такое значеніе, котораго у него, пожалуй, и не было. „Что такое Гартманъ? повторяли иные, что онъ такое сдѣлалъ особеннаго? Да даже и то, что онъ сдѣлалъ, не существуетъ болѣе въ дѣйствительности! Все это были временныя, легкія, случайныя постройки, разобранныя послѣ миновапія въ нихъ надобности. Онѣ остались потомъ единственно только на бумагѣ или въ фотографіяхъ. Что же это за архитектура и архитекторъ такіе, и стоитъ ли о нихъ серьезно говорить? И потомъ вѣдь Гартманъ былъ не что иное, какъ хорошій, красивый рисовальщикъ, да еще великій мастеръ и изобрѣтательная голова по части орнаментистики—вотъ и все"!

[illegible]

ство, цѣнить талантливость всего погибшаго или рисункамъ, хоть по фотографіямъ.

Что же до талантливости Гартмана, то я с силъ бы возражателей: если еще и этотъ худож не талантливъ и имъ не стоитъ „серьезно" з наться, пусть они покажутъ мнѣ, кто же изъ ск архитекторовъ прежняго или нынѣшняго вр настоящій талантъ, кто изъ нихъ тотъ самый дожникъ, которымъ слѣдуетъ заниматься? Какія это у насъ великія созданія искусства, передъ к рыми долженъ пасовать и тушеваться бѣдный Г манъ? Не тѣ ли милліонныя постройки всякаго р надъ которыми такъ давно смѣются въ Европѣ и талантность которыхъ занесена во всѣ учебники, стыдъ всему нашему архитектурному дѣлу? Не т это мелочи, напоминающія на-половину небыл и на-половину обойщика, которыми залита б жизнь и талантъ стольких нашихъ художни Вотъ, напримѣръ, хоть бы на послѣдней всем выставкѣ нынѣшняго года, въ Вѣнѣ. Бы хоть одинъ критикъ, былъ ли хоть одинъ ловѣкъ, который съ сочувствіемъ отозвался о прежнихъ нашихъ великихъ сооруженіяхъ, и не видѣлъ бы, что лишь въ послѣднее время начи въ Россіи что-то въ родѣ самостоятельнаго архи турнаго движенія? А между всѣми этими, дѣйс гельно достойными художниками послѣдняго врем навряд ли найдется хоть одинъ, который бы не з зналъ Гартмана однимъ изъ талантливѣйшихъ и ихъ товарищей.

Викторъ Александровичъ Гартманъ ро въ Петербургѣ 23-го апрѣля 1834 г. Отецъ его б штабъ-докторомъ при Калинкинской больницѣ. Съ самыхъ первыхъ лѣтъ жизни судьба стала ра бѣдному Гартману грозные щелчки свои. Ког не было еще трехъ лѣтъ, умеръ его отецъ; четы лѣтъ онъ остался уже круглымъ сиротой—мат умерла въ 1838 г. По счастію, у него осталась т родная сестра его матери, Луиза Ивановна Генни которая тотчасъ же взяла къ себѣ сироту-пле ника, и въ продолженіе всего дѣтства и юности истинно замѣняла ему родную мать. Такъ какъ служила въ должности камеръ-фрау при Императр Александрѣ Ѳедоровнѣ, которая очень любила м ей удалось въ послѣдствіи получить разрѣшеніе ставленіе Гартмана, вопреки правиламъ и въ ви исключенія, въ Горный Корпусъ, куда въ [illegible] Гартманъ поступилъ въ Кор въ 1846 г. т. е. 12-ти лѣтъ, учился тамъ дов [illegible] дѣтства, а еще болѣе—злымъ и мягкимъ [illegible] Гартманъ еще очень мало [illegible] Гартмана

военной службѣ и выправкѣ (которыя были тогда въ полномъ цвѣту въ Горномъ Корпусѣ), повели къ тому, что теткѣ Гартмана посовѣтовали взять лучше племянника, по-добру по-здорову, изъ Корпуса, если она не хочетъ, чтобы онъ былъ исключенъ. Такимъ образомъ Гартманъ и вышелъ оттуда въ 1852 году, 18-ти лѣтъ, и скоро потомъ поступилъ въ Академію Художествъ, куда его давно уже тянуло.

Тутъ дѣло сразу пошло иначе. Ни на лѣность, ни на малые успѣхи никому уже болѣе не пришлось жаловаться. Гартманъ занимался много и отлично, потому что занятіе было ему по душѣ и по способности. Онъ скоро сдѣлался прекраснымъ рисовальщикомъ и отличнымъ акварелистомъ (хотя акварели никто не учитъ нашихъ молодыхъ художниковъ, и они научаются какимъ-то чудомъ сами: перенимаютъ одинъ отъ другаго). Одно время Гартманъ колебался, по какому искусству ему идти, по живописи или архитектурѣ, и сильно подумывалъ о томъ, чтобы сдѣлаться живописцемъ-жанристомъ. Однако же онъ остался архитекторомъ, къ чему у него было больше расположенія; притомъ же его направляли къ этому художеству всѣ воспоминанія и впечатлѣнія первой молодости: родной дядя (мужъ Луизы Ивановны), въ домѣ котораго онъ жилъ, былъ архитекторъ, нѣсколько другихъ близкихъ родственниковъ были также архитекторы.

Въ 1854 г. онъ получилъ маленькую серебряную медаль за „Проектъ биржи“, два года спустя большую серебряную за „Проектъ надгробнаго памятника архитектору“. Я на минуту остановлюсь на этой медали, чтобы разсказать довольно любопытный анекдотъ, относящійся къ ея полученію Гартманомъ. По характеру своему до крайности безпечный, и притомъ увѣренный въ свободѣ и легкости своей работы, онъ откладывалъ со дня на день сочиненіе программы, и, наконецъ, дождался послѣдняго дня, а все ничего не сдѣлалъ. Тутъ онъ вдругъ хватился, что времени уже нисколько не остается, что слишкомъ поздно, и нечего приниматься по-напрасну. Онъ такъ и отложилъ попеченіе о программѣ. Но въ тотъ вечеръ ему случилось быть у профессора Алексѣя Максимовича Горностаева, который вмѣстѣ съ профессорами Гриммомъ, Резановымъ и Эппингеромъ, всегда покровительствовалъ Гартману, и въ высшей степени симпатично относился къ его таланту—за то и онъ всю жизнь сохранялъ о немъ самое благодарное воспоминаніе. Гартманъ и Горностаевъ играли на биліардѣ, и въ одномъ изъ перерывовъ игры профессоръ Горностаевъ съ участіемъ спросилъ Гартмана: „А что, вы завтра, конечно, тоже подаете свою программу?“ Тотъ признался откровенно, что вотъ онъ какую себѣ бѣду надѣлалъ, и никто тутъ не виноватъ, кромѣ его безъ-заботности и нѣкоторой напрасной самонадѣянности. И тутъ же онъ съ сожалѣніемъ разсказалъ, что идея-то у него, впрочемъ, была, и даже, кажется хорошая. Старикъ Алексѣй Максимовичъ былъ чудесный человѣкъ, въ самомъ дѣлѣ съ золотымъ сердцемъ: никто больше его не хлопоталъ о молодыхъ ученикахъ, особенно талантливыхъ, никто не былъ доброжелательнѣе его. Идея Гартмана очень понравилась ему; онъ по-всегдашнему въ одну минуту воодушевился и сталъ тотчасъ же гнать Гартмана домой, въ его мастерскую, чтобы онъ скорѣе шелъ и рисовалъ. „Времени еще довольно, говорилъ онъ ему, цѣлая ночь! А вы такъ талантливы, вы такъ скоро разработаете, что навѣрное поспѣете съ программой своей къ утру“. Гартманъ послушался, воротился къ себѣ въ мастерскую, гдѣ уже давно ждала натянутая бумага, всю ночь на пролетъ проработалъ, а на утро, усталый, измученный, отослалъ еще мокрую свою программу и завалился спать. Его разбудили громкіе крики и поздравленія товарищей. Они пришли, взяли, подняли его съ кушеткой, и торжественно пронесли по академическимъ заламъ и мастерскимъ. Дѣло въ томъ, что Совѣтъ единогласно присудилъ программѣ, за ея оригинальность и смѣлость, большую серебряную медаль, а товарищи въ томъ числѣ и конкурренты, знали, какъ она произошла. Для того, чтобы объяснить легкость, съ которою Гартманъ успѣлъ въ такое короткое время кончить нѣлую программу, надо сказать, что она была очень проста и малосложна, но чрезвычайно своеобразна, и какъ нельзя болѣе шла къ своей задачѣ. Гартманъ просто сдѣлалъ громадную коринѳскую капитель отъ колонны, которая почти вся ушла въ землю—аллегорія ушедшаго въ землю художника—такъ, что поверхъ почвы возвышалась едва четвертая или пятая часть стержня колонны, а надъ капителью, среди очень красиво-прилаженной орнаментаціи изъ архитектурныхъ аттрибутовъ, поднимался огромный бюстъ усопшаго. Это былъ первый тріумфъ среди товарищей, всегда потомъ искренно любившихъ и уважавшихъ Гартмана и высоко цѣнившихъ его талантъ.

Малую золотую медаль онъ получилъ въ 1860 году за „Проектъ биржи съ бассейнами на 200 кораблей (на Гутуевскомъ островѣ)“, наконецъ, большую золотую медаль—въ 1861 году за „Проектъ Публичной Библіотеки“. Въ этихъ двухъ проектахъ, особливо послѣднемъ, было уже столько оригинальнаго и талантливаго, особенно въ послѣднемъ (который, одно время, даже думали послать на всемірную лондонскую выставку 1862 года), что, мнѣ кажется, не мѣшало бы ихъ когда-нибудь и издать въ которомъ-нибудь изъ архитектурныхъ нашихъ альбомовъ или сборниковъ. Ужъ, конечно, они никакъ не уступятъ всѣмъ тѣмъ проектамъ и рисункамъ, какіе всегда такъ торопятся издавать въ разныхъ скицценъ-бухахъ, альбомахъ и архитектурныхъ журналахъ нѣмцы и французы? Отчего это мы одни такъ уже черезъчуръ строги и требовательны, или, вѣрнѣе сказать, такъ тароваты на свои богатства? Посыпаемъ ими направо и налѣво, и въ усъ себѣ не дуемъ подбирать и сохранять талантливыя зерна, падающія изъ-подъ карандаша нашей художественной молодежи, въ горячіе и воодушевленные часы юношества.

Гартманъ не поѣхалъ еще тотчасъ же за-границу; онъ прожилъ цѣлыхъ 2 года въ Россіи. По высочайшему повелѣнію, незадолго передъ тѣмъ состоявшемуся, онъ долженъ былъ остаться здѣсь „для практическихъ занятій при извѣстныхъ архитекторахъ“. Эта мѣра, съ тѣхъ поръ какъ введена у насъ, стала

всегда давать прекрасные результаты. Въ самомъ дѣлѣ, въ концѣ 50-хъ и въ началѣ 60-хъ годовъ, когда у насъ начали серьезно подумывать о многомъ, о многомъ размышлять серьезно, даже о художествѣ, вдругъ узнали, что это просто несчастіе—молодыхъ архитекторовъ прямо съ академической скамьи, отправляютъ за границу. Ведь въ классахъ онъ учился (по крайней мѣрѣ тогда) рисованью, и ничему другому какъ рисованью, и только. Не разъ наша художественная критика удивлялась даже въ то время на этотъ недостатокъ, и прямо говорила, что большинство нашихъ молодыхъ архитекторовъ не что иное, какъ рисовальщики красивыхъ и эффектныхъ виньетокъ. Мы вмѣстѣ, это въ свое время дѣлало правду. Когда, гдѣ наши молоды архитекторы имѣли возможность изучить практикъ своего дѣла, и какимъ образомъ, только побывавши тамъ и сямъ за границей, вдругъ сдѣлались, и даже кое-что на этотъ [illegible]

[illegible]

до конца, отъ свай и фундамента, и до конца кровли.

Къ этому же времени относится работа Гартмана для г. Микѣшина, по части его памятника тысячелѣтію Россіи. Всѣ у насъ знаютъ, какъ сочинялся и создавался этотъ памятникъ—въ родѣ того, какъ являются на свѣтъ водевили: одинъ сочинитъ два, другой напишетъ разговоры, третій куплеты и т. д. Въ знаменитомъ нашемъ 1000-лѣтнемъ памятникѣ г. Микѣшинъ внесъ самую легкую дозу собственнаго творчества; все остальное дѣлано другими художниками, онъ очень любилъ пользоваться трудомъ товарищей и пріятелей. Какъ извѣстно, вся скульптурная часть создана гг. Шредеромъ, Чижовымъ, Лаверецкимъ, Залеманомъ; архитектурная же—Гартманомъ никогда и нигдѣ не упоминаемымъ, хотя винить его нечего было особенно тутъ и гордиться. Въ дѣйствіи Гартманъ точно также сочинилъ всю архитектуру для того первоначальнаго проекта памятника Екатерины II, который находится въ Царскомъ Селѣ, и Богдана Хмельницкаго.

[illegible]

скончаемымъ починомъ—вотъ что въ высшей степени соотвѣтствовало натурѣ Гартмана, живой, подвижной и жаждущей движенія впередъ. Онъ долгое время жилъ въ Парижѣ, въ изученіи всего капитальнаго и блестящаго, что создавалось и создается тамъ великолѣпною французскою архитектурною школой—часто фривольною и поверхностною, но до того смѣлой и даровитой въ своихъ начинаніяхъ, что сами нѣмецкіе критики и учебники, нападая на многое французское, не находятъ возможности не отдавать ей полную справедливость. Кромѣ Парижа Гартманъ провелъ много времени въ разныхъ городахъ средней и южной Франціи—въ Орлеанѣ, Турѣ, Блоа, Тулузѣ, Каркассонѣ, Марсели, Ліонѣ, Нимѣ, Арлѣ, Перигё, Лиможѣ и т. д. Вездѣ онъ знакомился съ окружнымъ архитекторомъ, и черезъ него скоро узнавалъ самымъ основательнымъ образомъ все, что въ той мѣстности было примѣчательнаго по архитектурѣ. Прожилъ онъ также нѣсколько мѣсяцевъ даже на нѣкоторыхъ линіяхъ желѣзныхъ дорогъ, въ сторожевскихъ домикахъ, дѣлая оттуда поѣздки и походы пѣшкомъ по всѣмъ направленіямъ линій: онъ считалъ, что рано или поздно ему придется работать постройки для желѣзныхъ дорогъ, и ему хотѣлось быть твердымъ по всѣмъ подробностямъ. Но не однимъ только новымъ искусствомъ и инженернымъ строительствомъ занимался онъ въ то время. Твердо поняя академическія правила, онъ задумалъ тоже дѣлать и реставраціи (обыкновенно ни къ чему не ведущія). Около Перигё онъ наткнулся на остатки римскаго амфитеатра, великолѣпнаго, но никогда еще не изданнаго и не изслѣдованнаго. Онъ съ жаромъ сталъ снимать рисунки, но ихъ требовалась такая громада, что онъ предпочелъ завести себѣ небольшой фотографическій аппаратъ, и съ нимъ уже болѣе не разставался до конца своихъ путешествій. Онъ поступилъ въ этомъ такъ, какъ поступаютъ лучшіе французскіе и, особенно, англійскіе архитекторы въ путешествіяхъ: что за надобность терять пропасть времени на работы чисто-копировальныя, иной разъ чисто-механическія, уподобляющіяся каллиграфическому переписыванью писаря; что за надобность повторять сотни, тысячи разъ какія-нибудь звѣздочки, розетки, листики, завитки, карнизы и колонны, когда это гораздо лучше и скорѣе сдѣлаетъ фотографія, да еще со всѣми совершенствами и очарованіями освѣщенія, прелестнымъ южнымъ солнцемъ! Оттого-то, какъ ни много рисовалъ и срисовывалъ самъ Гартманъ (что доказывается многочисленными превосходными рисунками, привезенными имъ въ Россію), но еще болѣе снималъ онъ своимъ аппаратомъ, и такимъ образомъ накопилъ себѣ громадный арсеналъ примѣчательнѣйшихъ и изящнѣйшихъ архитектурныхъ образчиковъ разныхъ стилей. Въ то время на него нападали за это иные. Какъ же и не нападать, когда это выходило совершенно за предѣлы принятыхъ правилъ. Какъ это архитекторъ занимается фотографіей, словно какой-нибудь низкій ремесленникъ! Искусство есть „занятіе высокое, благородное, и дѣло настоящаго архитектора, во время путешествія—рисовать и реставрировать, реставрировать, реставрировать и рисовать“! Однакожъ Гартманъ держался совсѣмъ иного мнѣнія и считалъ, что рисовать, конечно, нужно и полезно (да сверхъ того что-то такое само тянетъ къ этому каждаго талантливаго человѣка), но все-таки не резонъ же терять кучу времени на выполненіе Богъ знаетъ какихъ мелкихъ пустяковъ и ненужныхъ мелочей. Онъ было предложилъ нашей Академіи что онъ представитъ всѣ свои черновые чертежи, записки, исчисленія и т. д., съ тѣмъ, чтобы подъ его наблюденіемъ воспитанники Академіи, для практики, вычертили его реставрацію на-чисто. Ему отказали. Тогда онъ разсчиталъ, что на выполненіе такъ-называемыхъ „чистыхъ рисунковъ“ его реставраціи амфитеатра нужно убить по-крайней мѣрѣ годъ—онъ на такую трату времени и самого себя не рискнулъ. „Ну нѣтъ“, сказалъ онъ, „вотъ этому-то и не бывать! Пусть этимъ занимается кто угодно, только не я!“ И онъ храбро пошелъ наперекоръ всѣмъ привычкамъ. Правда, онъ за это порядочно поплатился впослѣдствіи: ему долго не давали чина академика, а это, разумѣется, было очень непріятно, да и очень неудобно въ разныхъ отношеніяхъ; однако въ сущности онъ тутъ ничего не потерялъ. Я бы спросилъ самыхъ основательныхъ его противниковъ: неужели и въ самомъ дѣлѣ талантъ и знаніе Гартмана что-нибудь потеряли оттого, что онъ не сдѣлалъ этихъ „чистыхъ рисунковъ“, со всѣми ихъ тѣнями, красками, милліонами мозаичныхъ штучекъ для пола, тысячами жилокъ въ мраморѣ и безконечными сотнями всяческихъ линеечекъ, туда и сюда, на-право, на-лѣво, вверхъ и внизъ? Неужели и въ самомъ дѣлѣ его талантъ черезъ это не развился во всемъ своемъ блескѣ и силѣ?

Когда наступало время всемірной парижской выставки 1867 года, Гартманъ предлагалъ, чтобы для художественнаго устройства русскаго отдѣла употребили нашихъ пенсіонеровъ-архитекторовъ, изъ которыхъ, разумѣется, большинство къ этому времени должно было съѣхаться въ Парижъ; просилъ потомъ, чтобы ему позволили убрать и разставить русское отдѣленіе. Ему въ этомъ было отказано: у насъ, дескать, и безъ васъ есть хорошіе архитекторы, знающіе и со вкусомъ, которые уже сдѣлаютъ все, что слѣдуетъ. Какъ не жалѣть, что оба его предложенія не могли быть исполнены! Нашъ отдѣлъ, конечно, не имѣлъ бы тогда общаго мундирнаго вида, какъ это въ дѣйствительности тогда случилось, и отличался бы, навѣрное, въ числѣ лучшихъ отдѣловъ, оригинальностью, новизною и свѣжестью. Мы вѣдь знаемъ теперь, къ чему Гартманъ въ этомъ отношеніи былъ способенъ. Ему такой отказъ былъ до крайности болѣнъ, и опечалилъ его до такой степени, что онъ уже безъ всякой симпатіи и охоты занялся устройствомъ и убранствомъ одного англійскаго отдѣла (кажется химическаго): это ему было предложено по указанію многихъ французскихъ архитекторовъ, которые тотчасъ узнали и оцѣнили его талантъ, вкусъ и изобрѣтательность.

Гартманъ воротился въ Петербургъ осенью 1868 года, и нѣсколько мѣсяцевъ спустя, въ іюлѣ 1869 года, былъ уже приглашенъ въ коммиссію для устройства всероссійской мануфактурной выставки 1870 года.

прелестной русской башенки, съ чешуйчатымъ цвѣтнымъ верхомъ и золотымъ орломъ наверху, черезъ которую надо было входить въ музей военнаго отдѣла на московской политехнической выставкѣ. Все это были вещи до того оригинальныя, до того новыя, что онѣ могли казаться даже фантастичными. А между тѣмъ онѣ все были сложены изъ чисто-русскихъ частей и мотивовъ.

Быть можетъ, военный музей былъ бы еще красивѣе, еслибы выполнилось первоначальное предположеніе Гартмана. Онъ хотѣлъ выстроить его весь изъ желѣза и стекла, и для этого предлагалъ нанять напрокатъ и тотъ, и другой матеріалъ, а впослѣдствіи обратить его на большой городской рынокъ, грандіозный проектъ котораго Гартманъ даже и представлялъ въ московскую Думу. Но сначала посмотрѣли на эту идею съ недовѣріемъ и даже подозрительностью, а впослѣдствіи, разсмотрѣвъ, что и возможно, и полезно это сдѣлать, хватились было, захлопотали, заговорили, что надо, надо строить, такъ, какъ Гартманъ предлагалъ, но было уже поздно; такъ все и пошло ко дну, и музей экономически построенъ былъ изъ дерева, что впрочемъ не помѣшало ему быть чудеснымъ!

Говорить ли мнѣ о помѣхахъ и чиновничьемъ вмѣшательствѣ въ проектъ „Народнаго театра„ въ Москвѣ? Я объ этомъ уже не разъ высказывалъ свое негодованіе въ печати; но здѣсь, передъ вами, господа русскіе архитекторы, еще разъ повторю, что то, что у насъ въ этомъ отношеніи дѣлается, непозволительно, нестерпимо, просто ни что не похоже. Какъ! каждый изъ васъ можетъ быть сколько угодно талантливъ, и однакоже это не застраховываетъ его противъ того, что любой первый чиновникъ можетъ командовать надъ вашимъ любезнымъ, дорогимъ созданіемъ, долго обдумываемымъ и съ любовью начерченнымъ, словно надъ канцелярской бумагой: имѣетъ право урѣзывать, прибавлять, однимъ словомъ жать, мять, брить, сколько и какъ вздумается. Не ужасно ли это? Но вотъ именно это-то и долженъ былъ переносить Гартманъ. Онъ много лѣтъ уже мечталъ о возможности состроить настоящій „народный театръ“; еще въ Петербургѣ, въ 1871 году, представлялъ чудесный проектъ, впрочемъ не осуществившійся и до сихъ поръ, и, наконецъ, послѣ долгихъ просьбъ, хлопотъ, маршей и контръ-маршей, ему удалось наконецъ добиться позволенія на постройку своего театра. Это былъ театръ совершенно необыкновенный, въ высшей степени своеобразный: онъ былъ весь разборчатый, могъ быть рознятъ по кускамъ и перевезенъ куда угодно, не смотря на огромную вмѣстимость: Гартманъ имѣлъ въ виду, что его могутъ купить куда-нибудь въ провинцію. Конструктивную его силу и мастерство оцѣнили иностранные архитекторы, вѣнское жюри, присудивъ ему „художественную медаль“. Что касается остальнаго, т.-е. художественнаго внѣшняго вида, это былъ опять-таки театръ совершенно у насъ безпримѣрный. Онъ истинно былъ народный, начиная съ расположенія и удобствъ, назначенныхъ прямо для низшаго класса, главнаго посѣтителя: въ томъ числѣ танъ, по самой серединѣ залы, стоялъ фонтанъ, переставая бившій въ нѣсколько струй во всѣ стороны бассейна—и эта заботливость о народѣ въ жаркую лѣтнюю пору сильно приходилась мнѣ по сердцу, крѣпко нравилась мнѣ. Нигдѣ не было никакихъ ложъ —какія же ложи для простаго народа! Потомъ отовсюду, изъ каждаго яруса, выходъ былъ на сквозныя крытыя галлереи, прямо на чистый воздухъ, какъ будто на самую площадь—опять-таки забота по случаю жаркаго лѣтняго времени. Стѣны и передъ перилъ у всѣхъ ярусовъ внутри залы были увѣшаны узорами русскихъ полотенецъ (на что бѣдный Гартманъ принужденъ былъ употребить часть своихъ собственныхъ денегъ—это не разъ случалось съ нимъ, когда не давали казенныхъ), весь фасадъ былъ украшенъ безчисленными рядами рѣзьбы, также орнаментами въ родѣ сквозныхъ опахалъ. Все это образовывало, и внутри, и снаружи, чудесное цѣлое. И что же? распоряжавшіеся чиновники [1]) нашли тутъ множество вещей не по своему вкусу и понятію, и тотчасъ же принялись за работу: одно урѣзали, другое прибавили, наприм., нѣсколько столбиковъ и столбовъ внутри, будто бы для пущей безопасности—а въ сущности Богъ знаетъ для чего: они ровно ничего не держали и не поддерживали. Прибавили они также какую-то ужасную жестяную лампу подъ потолкомъ внутри, которая придала залѣ видъ мрачно-освѣщеннаго подвала, наконецъ снаружи наколотили въ разныхъ мѣстахъ досокъ и дощечекъ. Что же вышло, въ концѣ-концовъ изо всего этого? Что-то въ родѣ больнаго старика, окутаннаго фланелями и пластырями, засаженнаго въ глубокое кресло, гдѣ его трудно даже и разсмотрѣть-то подъ темнымъ абажуромъ. Вотъ что сдѣлали гг. чиновники изъ этого чуднаго театра! Что долженъ былъ чувствовать Гартманъ, присутствуя при кастраціи своего любимаго дѣтища?

Но Гартманъ не унывалъ и принимался съ прежнимъ энтузіазмомъ за новыя работы. Ему не удалось привести въ исполненіе проекта входнаго фасада въ помѣщеніе народныхъ лекцій Соляного Городка въ Петербургѣ, рядомъ съ Пантелеймоновскою церковью, даромъ что этотъ фасадъ былъ чисто-образцовый по таланту и оригинальности: онъ весь состоялъ изъ цвѣтныхъ изразцевъ, разнообразно положенныхъ узорами, и образующихъ множество необыкновенно красивыхъ впадинъ и углубленій; дверь же его была обвита тоже изразчатымъ жгутомъ, а поле вкругъ нея составлено изъ широкой рогожки, тоже изразчатой. Построить все это ему не удалось, но въ послѣдніе дни жизни, удалось, по-крайней мѣрѣ, построить, совершенно по своему вкусу и безъ всякаго вреднаго чужаго вмѣшательства, типографію г. Мамонтова, въ Москвѣ. Гг. братья Мамонтовы [2]), изъ которыхъ одинъ даже скульпторъ [3]), самымъ радушнымъ образомъ пріютили у себя Гартмана въ Москвѣ; они понимали его чудесный талантъ, его симпатическую натуру, и, поручивъ разныя строительныя работы: типографію, дачу и т. д., дали ему хоть немного вздохнуть въ послѣд-

[1]) Профессоръ Китары, директоръ выставки. *В. С.*

[2]) Анатолій и Савва. *В. С.*

[3]) Савва Ивановичъ Мамонтовъ. *В. С.*

онъ прожилъ съ тѣхъ поръ уже весь свой вѣкъ. Не только лѣта возмужалости и зрѣлости, но даже молодость и юношество его прошли въ средѣ по преимуществу архитектурной: два дяди (изъ которыхъ одинъ — талантливый профессоръ Ал. Мак. Горностаевъ), два зятя (В. И. Собольщиковъ и И. А. Монигетти), наконецъ, родной братъ, младшій, Александръ Горностаевъ—все это были архитекторы. Вотъ какая большая группа людей, посвятившихъ себя одному и тому же искусству, накопилась въ предѣлахъ одной семьи! Невольно приходятъ на память бывалыя въ старину, во времена средневѣковой Европы, цѣлыя поколѣнія художниковъ, гдѣ наклонность къ искусству передавалась по наслѣдству, изъ рода въ родъ, съ изумительною послѣдовательностью и, такъ сказать, настойчивостью, а число индивидуумовъ, посвятившихъ себя искусству, отъ времени до времени еще болѣе увеличивалось посредствомъ браковъ женской половины семейства—опять-таки съ художниками.

Жизнь И. И. Горностаева не богата событіями. Ее можно разсказать въ немногихъ словахъ. Онъ кончилъ полный гимназическій курсъ въ 3-й петербургской гимназіи, учился здѣсь отлично; потомъ, по примѣру дядей, а еще болѣе по внутренней наклонности, захотѣлъ посвятить себя архитектурѣ. Онъ поступилъ въ Академію Художествъ, учился и здѣсь отлично (о чемъ свидѣтельствуютъ полученныя имъ многія медали), и осенью 1846 года уѣхалъ на свой счетъ за-границу. Тутъ онъ прожилъ нѣсколько лѣтъ въ Италіи (всего болѣе въ Римѣ), потомъ посѣтилъ Грецію, Турцію, Малую Азію, оттуда проѣхалъ въ Египетъ, и, наконецъ, черезъ Парижъ и Германію возвратился назадъ въ Петербургъ весной 1851 года Въ 1854 году Академія Художествъ произвела его въ академики за „проектъ почтамта въ столицѣ“, и въ этомъ званіи онъ остался до самой смерти, хотя, по своимъ глубокимъ свѣдѣніямъ въ дѣлѣ искусства, имѣлъ бы столько же права на званіе профессора, какъ и иные его товарищи, подобно ему создавшіе тоже очень немного. Еще разъ потомъ, въ 1862 году, побывалъ онъ въ Европѣ, и остальное затѣмъ время прожилъ въ Петербургѣ, въ работѣ, трудѣ и постоянномъ изученіи любимаго искусства.

Горностаевъ не былъ одаренъ особою силою своеобразнаго, оригинальнаго творчества, и потому послѣднія 20 лѣтъ его жизни не ознаменовались созданіями такой важности и значенія, которыя заняли бы крупное мѣсто въ исторіи самостоятельнаго русскаго искусства, возникающаго теперь на нашихъ глазахъ. Но все-таки то немногое, что ему удавалось дѣлать архитектурнаго, носило всегда на себѣ печать красоты, ума и зрѣлаго обдумыванія, и свидѣтельствовало также всегда о самомъ глубокомъ чувствѣ архитектурныхъ стилей.

Здѣсь я на первомъ мѣстѣ укажу на читальную залу Императорской Публичной Библіотеки, которую онъ строилъ (1860 — 1863) вмѣстѣ съ своимъ зятемъ, В. И. Собольщиковымъ, главнымъ архитекторомъ Библіотеки, но гдѣ вся художественная часть созданія была предоставлена ему. Горностаевъ долженъ былъ, необходимо, держаться того условнаго римско-итальянскаго стиля, который въ прежнее время былъ у насъ, какъ и вездѣ, неизбѣженъ; именно въ этомъ стилѣ построена была, лѣтъ 50 — 60 назадъ, вся библіотека. Горностаевъ столько же, какъ и всякій другой въ теперешнее время, понималъ „ублюдочность“ и фальшь этого несноснаго стиля — но что дѣлать! Надо было его держаться, надо было продолжать на тотъ самый манеръ, на какой строили во время оно, при Наполеонѣ I на Западѣ и при Александрѣ I у насъ дома; и онъ, бѣдный, скрѣпя сердце, какъ десятки его товарищей-архитекторовъ, принужденъ былъ втискивать свои художественныя мысли и соображенія въ кафтанъ, давно заношенный и полинялый. Но чувство изящнаго можетъ высказаться вездѣ, даже вопреки канданамъ старинныхъ, негодныхъ, полу-комическихъ стилей — и Горностаевъ съумѣлъ сдѣлать здѣсь нѣчто въ самомъ дѣлѣ истинно-примѣчательное. Въ Европѣ существуетъ въ настоящее время нѣсколько великолѣпныхъ читальныхъ залъ въ публичныхъ библіотекахъ; это истинные дворцы для народа, истинныя палаты для каждаго, идущаго искать сокровищъ науки и знанія въ величавыхъ государственныхъ постройкахъ, раскрывающихъ даромъ свои двери для каждаго желающаго, отъ мала до велика. Эти читальныя залы, снабженныя всѣми удобствами, громадныя и изящныя—одно изъ блистательнѣйшихъ и благороднѣйшихъ признаковъ нашего времени. Между всѣми ими первое мѣсто занимаютъ: читальная зала Британскаго музея, въ Лондонѣ, и читальная зала Національной публичной библіотеки, въ Парижѣ. Ничто, мнѣ кажется, не можетъ превзойти оригинальность и торжественную грандіозность двухъ этихъ созданій. Я съ ними не стану, конечно, сравнивать нашу читальную залу, но все-таки скажу, что наша читальная зала въ Петербургѣ въ настоящую минуту *третья* въ Европѣ (и, мнѣ кажется, каждый человѣкъ, понимающій и чувствующій искусство, согласится со мною). Взгляните, какія благородныя пропорціи у всего вмѣстѣ, какое гармоническое распредѣленіе массъ, какія изящныя формы этихъ громадныхъ пяти оконъ — равняющихся каждое цѣлымъ воротамъ, какое удачное распредѣленіе выступовъ и углубленій, какой веселый, здоровый, и вмѣстѣ мощный видъ цѣлаго, какое превосходное отношеніе размѣровъ въ ширину и въ вышину! На эту залу слишкомъ мало до-сихъ-поръ было у насъ обращено вниманія, даромъ что нѣсколько сотъ тысячъ людей успѣло перебывать въ ней въ теченіе 10 лѣтъ ея существованія. Что дѣлать! Такова нерѣдко участь многихъ архитекторовъ и тѣхъ архитектурныхъ созданій ихъ, которыя назначены для цѣлей общественной пользы.

Создавательная роль Ив. Ив. Горностаева не ограничилась въ Публичной Библіотекѣ проектомъ читальной залы. Я могу указать здѣсь еще на другую залу Библіотеки, которая тоже заключаетъ много примѣчательнаго. Это—„*средневѣковая зала*“, помѣщающаяся въ нижнемъ этажѣ Библіотеки, позади выставки библій на всѣхъ языкахъ міра. Время управленія Публичной Библіотеки барономъ (нынѣ графомъ) Мод. Андр. Корфомъ было періодомъ переу-

стройства и переоснащенія этого важнаго государственнаго учрежденія во всѣхъ его частяхъ. Рядомъ съ новыми пріобрѣтеніями, лившимися туда постоянно широкимъ потокомъ изъ рукъ правительства и частныхъ лицъ, возникли, съ удивительною быстротою, новыя устройства, приспособленія, и производились архитектурныя работы, дававшія помѣщеніе богатымъ новымъ приращеніямъ, или выставлявшія въ новомъ свѣтѣ прежнія сокровища Библіотеки. Дѣятельность всѣхъ родовъ горячо кипѣла. И вотъ въ это-то время явилась мысль устроить такую залу, гдѣ были бы собраны всѣ самыя древнія книги, напечатанныя въ первые годы послѣ открытія книгопечатанія. Рѣшено было эту залу устроить въ средневѣковомъ стилѣ, и главный архитекторъ Библіотеки, В. И. Собольщиковъ, глубоко цѣнившій художественную даровитость Горностаева и любившій поручать ему всѣ тѣ работы, гдѣ могло проявиться его знаніе архитектурныхъ стилей, съ радостью уступилъ ему и на этотъ разъ созданіе проекта. Рѣдкая задача могла прійтись больше по душѣ И. И. Горностаеву, и рѣдкая работа ведется съ такою любовью и искреннимъ одушевленіемъ, какъ велась эта. Все было произведено съ необыкновенной экономіею, а между тѣмъ въ Библіотекѣ, благодаря дружнымъ усиліямъ И. И. Горностаева и В. И. Собольщикова, благодаря ихъ горячей преданности дѣлу, создалась такая зала, которая принадлежитъ къ числу любопытнѣйшихъ и поучительнѣйшихъ предметовъ Библіотеки. Войдите въ эту обширную палату—и вы подумаете, что очутились въ самомъ дѣлѣ въ одномъ изъ древнихъ католическихъ монастырей Запада, въ одномъ изъ тѣхъ уголковъ, гдѣ зачиналась въ тиши и уединеніи европейская наука и гдѣ копились старательной рукой драгоцѣнные матеріалы для нея. Въ этомъ, словно „Фаустовскомъ кабинетѣ", царствуетъ, на средневѣковой манеръ, еще порядочный мракъ, высокія стрѣльчатыя окна загромождены сверху до низу цвѣтными стеклами, красивыми, но темнящими; массивныя низкія двери окованы какими-то чудными желѣзными петлями: узорчатый ключъ чуть не на полъ-аршина торчитъ изъ замка, а надъ срединнымъ пучкомъ толстыхъ романскихъ колоновъ возносятся, во всѣ концы залы, своды, росписанные всѣми яркими и веселыми узорами какого-нибудь Ассизскаго или Перуджіевскаго монастыря: гирлянды и вѣтки извиваются вокругъ шестиугольныхъ рамокъ, среди которыхъ выглядываютъ головки ангеловъ, поющихъ или славословящихъ (нѣкоторыя изъ нихъ написаны самимъ Ив. Ив. Горностаевымъ); звѣзды и многоугольники тутъ же вездѣ, полосами, довершаютъ иллюзію стариннаго монастыря; повсюду, кругомъ, вдоль стѣнъ, шкафы старой, средневѣковой формы и поставцы для книгъ, прикрѣпленныхъ на цѣпяхъ; часы, характерные столы, кресла, мебель—все это соображено, придумано и сдѣлано необыкновенно вѣрно и способствуетъ общему впечатлѣнію. Есть можетъ, найдутся люди, которые скажутъ: „Помилуй!", и въ своемъ высокомѣрномъ недоумѣніи захотятъ отвести очень невысокое мѣсто нашей средневѣковой залѣ. Нѣтъ, не торопитесь! отвѣчу я имъ. Наша Публичная Библіотека, какою ее сотворилъ въ немного лѣтъ Баронъ Корфъ, не простой книжный складъ, какъ многіе другіе библіотекъ въ Европѣ: она, по его собственному выраженію (однажды помѣщенному даже въ ея должна была сдѣлаться для всякаго вѣчно открытою книгой", со всѣми своими сокровищами, книжными и другими, со всѣми своими учреждениями и выставками, наглядными, вѣчно раскрытыми атласомъ всякаго знанія и изученія. Одною изъ стоящихъ страницъ въ этой открытой книгѣ и ея томъ атласѣ—именно средневѣковая зала Горностаева и много, много людей выноситъ оттуда съ своимъ чувствомъ и ощущеніемъ; словно какою-то волшебною силою ихъ перенесло въ нѣсколько секундъ съ одной изъ линій Невскаго проспекта и Петербурга—въ царство мракъ и холодъ стариннаго монастыря. Европейскому не нравится эта средневѣковая комната, и тотъ напередъ уничтожитъ во всей Европѣ всѣ построенныя въ стиляхъ арабскомъ, турецкомъ, китайскомъ, японскомъ, древне-русскомъ или даже германскомъ, въ стиляхъ Francois I и Louis XIV, пусть признаетъ напередъ ненужность и вредность всѣхъ на свѣтѣ стилей—и тогда я согласенъ отказаться отъ любезнаго моего „кабинета Фауста".

Другая архитектурная работа Ив. Ив. Горностаева, тоже имѣющая цѣлью служить общественной пользѣ, это устройство большой университетской библіотеки, физическаго кабинета и обсерваторіи въ зданіи „Jeu de Paume", и особой учебной орангереи, все при здѣшнемъ университетѣ. Сдѣлать что-нибудь, особенно библіотеку и физическій кабинетъ, сообразно всѣмъ современнымъ требованіямъ (прежде всѣмъ извѣстнымъ), изъ какого-то громаднаго сарая въ нѣсколько этажей, брошеннаго и забытаго со временъ императрицы Анны Іоанновны—задачи не изъ легкихъ, и Горностаевъ разрѣшилъ ее по-своему, но сходно: крайнее удобство, простота, легкость и необыкновенная дешевизна тѣхъ легкихъ, изящныхъ свѣтлыхъ галлерей въ нѣсколько ярусовъ, въ которыя онъ превратилъ прежнюю мрачную и уродливую каменную пустыню—вотъ что отличаетъ эту архитектурную работу. Къ сожалѣнію, И. И. Горностаевъ, состоявшій архитекторомъ при университетѣ съ 1835 года, не успѣлъ довести ее до конца. Но всѣ выгоды и удобства его проекта столь очевидны, что, можно надѣяться, его не измѣнятъ и исполнятъ вполнѣ по мысли автора.

Всѣ, я думаю, поняли, какой эффектъ произвела въ 1860 году проектъ г. Микѣшина для памятника „Тысячелѣтія Россіи". Въ то время въ средѣ Императорской Академіи Художествъ было не мало людей, успѣвшихъ сойтись съ ума отъ этого проекта и открывшихъ вдругъ необыкновенную талантливость въ его авторѣ. Проектъ былъ разсмотрѣнъ одобренъ и, наконецъ, исполненъ. Остальные конкурренты давнымъ давно всѣ теперь забыты: но въ настоящую минуту, когда уже много воды утекло, и энтузіазмы и увлеченія понятіе о талантахъ г. Микѣшина—тоже, не лишнее будетъ вспомнить и о томъ, кто оказался тогда несправедливо меньшимъ блескомъ, а это-такъ, за самомъ дѣлѣ, чего-нибудь да стоило. Я самъ-то

говорю про И. И. Горностаева. Ему Академія присудила вторую премію, и онъ, бѣдняга, человѣкъ всегда нуждавшійся, радъ-радехонекъ былъ даже и тому, что̀ ему дали, не мечтая, въ своей крайней скромности, о возможности быть предпочтеннымъ какимъ-то молодымъ, блестящимъ юношамъ, превозносеннымъ шикарамъ и модникамъ тогдашняго художественнаго міра. И правду надо сказать, проектъ И. И. Горностаева не отличался ничѣмъ особеннымъ въ главной своей фигурѣ: представленная у него, въ видѣ древне-русской женщины, въ шлемѣ, Россія была лишь обрусѣлымъ отблескомъ „Баваріи“ Шванталера. Эта фигура Руси была красива и стройна, но не заключала ничего ни новаго, ни своеобразнаго. За то одинъ изъ двухъ предложенныхъ для нея пьедесталовъ отличался такимъ изяществомъ и самобытностью, какихъ не было на цѣломъ конкурсѣ ни у кого, не только ни у одного изъ прочихъ второстепенныхъ художниковъ, но даже и у самого г. Микѣшина, даромъ что у него, при сочиненіи, было, говорятъ, совѣтчиковъ не мало. И. И. Горностаевъ сдѣлалъ пьедесталъ круглымъ, и онъ весь состоялъ изъ непрерывнаго ряда горельефныхъ фигуръ, представляющихъ важнѣйшія личности русской исторіи, по всѣмъ отраслямъ дѣятельности. Въ то время этотъ пріемъ былъ у насъ новъ, и очень можетъ быть, что его красивость и простота послужили главнымъ поводомъ для употребленія его на нѣкоторыхъ изъ сооруженныхъ у насъ съ тѣхъ поръ публичныхъ памятниковъ [1]).

Въ числѣ важнѣйшихъ архитектурныхъ работъ Горностаева я укажу еще на соборъ въ русскомъ стилѣ, проектированный имъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ для Бабаевскаго мужского монастыря, въ Костромской губерніи, на берегу Волги. Проектъ этотъ, создававшійся на моихъ глазахъ, всегда нравился мнѣ по счастливому сочетанію византійско-русскаго и романскаго стиля: какъ у всѣхъ, но съ введеніемъ еще нѣкоторыхъ подробностей и формъ индѣйско-магометанской архитектуры, столько сродныхъ древне-русскому нашему стилю; онъ также всегда останавливалъ на себѣ мое вниманіе стройностью и прекрасной профилировкой куполовъ. Соборъ этотъ достроенъ лишь въ нынѣшнемъ году, но только вчернѣ; а такъ какъ всѣ самые существенные рисунки для отдѣлки внутренности давно уже сдѣланы самимъ авторомъ, то я позволяю себѣ надѣяться, что когда средства Бабаевскаго монастыря, часто недостаточныя и задерживавшія работу, поправятся, проектъ этотъ будетъ тщательно и вѣрно выполненъ, и прекрасный соборъ окажется однимъ изъ хорошихъ памятниковъ современнаго церковнаго зодчества [2]).

Наконецъ, я укажу еще на одну работу, стоющую упоминанія: это монументъ, поставленный на кладбищѣ Невскаго монастыря надъ могилой автора „Жизни за Царя“ и „Руслана и Людмилы“. Монументъ этотъ въ византійскомъ стилѣ, но самое любопытное и новое для меня въ немъ — это строка нотъ: „Славься, славься, русскій народъ“, взятая изъ послѣдняго хора въ „Жизнь за Царя“, и изсѣченная вверху, на фризѣ, надъ медальономъ съ портретомъ Глинки. Такой оригинальной подробности не представлялъ до 1857 года ни одинъ нашъ надгробный памятникъ. Пусть мнѣ не говорятъ, что это мелочь, что это лишь второстепенная подробность: я такъ высоко цѣню все самостоятельное и новое въ искусствѣ, я такъ рѣдко ихъ встрѣчаю, что искренно радуюсь всякій разъ, когда ихъ нахожу, гдѣ бы то ни было, хотя бы даже въ деталяхъ [3]).

Какъ я уже прежде сказалъ, строительныхъ работъ у И. И. Горностаева было на его вѣку не много: чтобъ ихъ имѣть, архитектору необходимо много бойкости, оборотливости, иниціативы, а къ несчастію, этихъ столь необходимыхъ качествъ у него почти вовсе не было въ натурѣ: онъ скорѣе былъ человѣкъ характера слабаго, нерѣшительнаго, съ малою иниціативою; не было также у него и тѣхъ знакомствъ и связей, безъ которыхъ архитектору всегда такъ трудно получить хоть сколько-нибудь значительный заказъ, и потому-то онъ цѣлыми годами сидѣлъ безъ работы и безъ построекъ, какъ многіе другіе его товарищи по искусству, столько же, какъ и онъ, достойные лучшей участи. Но если у него часто отнята была дѣятельность этого рода, за то уже вскорѣ послѣ возвращенія изъ чужихъ краевъ, онъ сталъ искать себѣ иной дѣятельности, иного исхода для того, чтобы употребить въ дѣло свое художественное знаніе, свой выработавшійся тонкій вкусъ. По натурѣ своей, Горностаевъ былъ чрезвычайно наклоненъ къ дѣятельности педагогической. Въ его характерѣ вообще преобладало безпредѣльное доброжелательство, непреодолимое желаніе пособлять и покровительствовать, стремленіе, какъ можно скорѣе протянуть руку помощи тому, кто въ ней нуждался: тутъ уже онъ о себѣ не заботился и помнилъ только потребу ближняго. Въ художественномъ дѣлѣ эта самая черта выразилась у него въ сильной наклонности учить другихъ искусству, которое онъ такъ основательно и тонко зналъ: поэтому его постоянно тянуло учить другихъ не только правиламъ своего коренного искусства — архитектуры, но и разумѣнію всѣхъ остальныхъ искусствъ. Отъ этого то еще юношей, скоро по возвращеніи изъ за-границы, онъ постоянно былъ окруженъ группой молодыхъ людей, часто даровитыхъ, которые желали посвятить себя художественной дѣятельности, и находили въ его мастерской самый дѣятельный совѣтъ,

[1]) Пьедесталъ для памятника „Тысячелѣтія Россіи“ — проектъ В. А. Гартмана (онъ самъ разсказывалъ это автору въ 1871 году) и пьедесталъ памятника Екатеринѣ II — проектъ профессора Гримма. *В. С.*

[2]) Соборъ впослѣдствіи докончен архитекторомъ Шамбахеромъ, ученикомъ И. И. Горностаева. *В. С.*

[3]) Здѣсь не упомянуто еще одно очень замѣчательное художественное произведеніе И. И. Горностаева — это надгробный памятникъ въ видѣ древне-христіанскаго креста, воздвигнутый по проекту И. И. Горностаева надъ могилой его дяди, профессора А. М. Горностаева: форма этого креста, украшеннаго барельефными изображеніями лучшихъ построекъ этого послѣдняго, необыкновенно оригинальна, нова и изящна. Этотъ памятникъ описанъ авторомъ въ концѣ біографіи А. М. Горностаева. *В. С.*

[illegible] тельных. Прибавьте наглядную картинность движения, живописныя подробности изъ жизни и исторіи прежнихъ народовъ — и вы поймете, что лекціи Горностаева принадлежали постоянно къ числу самыхъ любимыхъ и посѣщаемыхъ въ Академіи[1]). Иногда онъ обходилъ съ своими учениками музеи Академіи или залы Эрмитажа, читалъ имъ, можно сказать, цѣлыя лекціи въ виду подлинныхъ созданій самаго высокаго искусства, и эти художественныя экскурсіи должны были, естественно, сильно воодушевлять и развивать его слушателей. Путешествіе, предпринятое имъ, вмѣстѣ со мною, въ 1862 году по Германіи, Франціи и Англіи, посѣщеніе нами тогдашней всемірной лондонской выставки, гдѣ сосредоточились драгоцѣнныя сокровища цѣлаго міра, наши постоянныя бесѣды, изученіе, изслѣдованіе всякихъ художественныхъ памятниковъ прямо на мѣстахъ, начиная отъ громадныхъ соборовъ: рейнскаго, шартрскаго и кёльнскаго, и кончая мелкими художественными издѣліями древняго Востока, Ассиріи и Финикіи и музеяхъ, или чудесными созданіями современнаго художественно-промышленнаго генія — все это еще болѣе расширило знанія и вкусъ Горностаева и далъ ему право мечтать о возможности напечатать въ видѣ изданія, для всей массы публики, свой прекрасный, цѣльный и усовершенствованный курсъ, составлявшій постоянную и лучшую надежду всѣхъ, кто зналъ его близко. Но онъ, къ несчастію, не успѣлъ и задуманнаго имъ изданія [illegible] не только не напечатанными, но даже и не [illegible]

[illegible]

нему поверхностному, диллетантскому и односторонне-му изученію. Поэтому-то онъ съ глубочайшей симпатіей и ревностью принялъ въ 1858 году мое предложеніе — объѣхать намъ двоимъ Новгородскую и Псковскую губерніи, какъ мѣстности, гдѣ разсыпана громадная масса архитектурныхъ созданій древнѣйшаго, и вмѣстѣ самаго коренного и характернаго нашего стиля. Два лѣта, одно за другимъ, въ 1858 и 1859 году, мы путешествовали вмѣстѣ, изучали, мѣрили, чертили и записывали на однихъ и тѣхъ же листкахъ, и если намъ не удалось издать (какъ мы предполагали) „исторію новгородско-псковского періода русской архитектуры", то по-крайней-мѣрѣ слѣдами этихъ поѣздо и къизученій остались многочисленные рисунки, большихъ размѣровъ, выполненные Горностаевымъ и украшающіе собою архитектурный классъ Академіи Художествъ, безчисленные рисунки и наброски въ записныхъ тетрадяхъ Горностаева, ваковецъ, цѣлый рядъ статей, напечатанныхъ имъ и мною въ „Извѣстіяхъ Археологическаго Общества", которыхъ я былъ редакторомъ въ концѣ 50-хъ и въ началѣ 60-хъ годовъ. Статьи Горностаева объ орнаментальныхъ вышивкахъ на русскихъ женскихъ головныхъ уборахъ, о древней формѣ царскихъ дверей, о планѣ древняго Новгорода на иконѣ „Знаменія Богородицы" въ новгородскомъ Знаменскомъ соборѣ, и другія, въ свое время обратили на себя вниманіе не только записныхъ археологовъ, но и людей, истинно-понимающихъ и любящихъ искусство [1]). Но, быть можетъ, еще болѣе важный результатъ, добытый изъ этихъ путешествій, было глубокое знакомство съ русскимъ художественнымъ стилемъ, дѣлавшее его особенно пригоднымъ и способнымъ вести тотъ художественный классъ, который поручало ему Общество поощренія художниковъ. Цѣль этого Общества за послѣдніе годы стала необыкновенно высока и благодѣтельна для нашего искусства: это—возвысить у насъ художественно-промышленное творчество и созданіе. Общество взглянуло на художественное дѣло съ той точки зрѣнія, которая существуетъ теперь во всей истинноразвитой части Западной Европы. Истинное, прочное, національное искусство можетъ подняться и дать великіе плоды лишь тамъ, гдѣ основой ему и корнемъ служитъ низшій пластъ—искусство художественно-промышленное. Безъ этого фундамента всякое искусство призрачно и стоитъ лишь на пескѣ. Это доказывается примѣромъ лучшихъ періодовъ искусства у всѣхъ народовъ въ мірѣ. Сознавая эту истину, Общество поощренія художниковъ потратило тысячи на собраніе великолѣпнаго художественно-промышленнаго музея (еще не открытаго) и другія еще тысячи—на устройство классовъ, гдѣ сотни молодыхъ людей готовятся къ дѣятельности, способной оплодотворить, двинуть впередъ и популяризировать наше искусство, все еще слишкомъ исключительное, аристократическое и замкнутое. Горностаеву поручили веденіе важнѣйшихъ классовъ въ этомъ направленіи. Самъ превосходный рисовальщикъ и акварелистъ, человѣкъ, обладающій необыкновеннымъ художественнымъ чутьемъ, знатокъ стилей, педагогъ и художественный совѣтникъ со страстью, Горностаевъ былъ тутъ на своемъ мѣстѣ, какъ никто изъ всѣхъ нашихъ художниковъ, и послѣднія выставки: всемірная парижская 1867 года, Политехническая московская 1872, и всемірная вѣнская 1873 года, гдѣ всѣхъ удивляли и увлекали оригинальные рисунки и изящныя промышленно-художественныя созданія въ русскомъ стилѣ молодыхъ учениковъ Общества поощренія художниковъ, доказали, чѣмъ можетъ быть молодая русская талантливость, направленная знающею и симпатичною рукою. Пять лѣтъ профессорства Горностаева въ художественныхъ промышленныхъ классахъ дали самые богатые плоды, и ему готовили мѣсто директора въ устрояваемомъ тѣмъ же Обществомъ художественно-промышленномъ училищѣ, которому думаютъ придать самые широкіе размѣры, когда злая и жестокая болѣзнь — водяная, и потомъ параличъ, давно таившіеся въ организмѣ—завладѣла Горностаевымъ и въ нѣсколько мѣсяцевъ покончила съ нимъ.

Я такъ долго и постоянно былъ свидѣтелемъ этой благородной, свѣтлой, честной жизни, посвященной отъ начала и до конца благу ближняго и возвышенію въ нашемъ отечествѣ художества, что не могъ не быть ею тронутъ и пораженъ. Я глубоко вѣрю, что слѣды дѣятельности, исходящей изъ глубины самаго искренняго чувства и руководимой чуднымъ знаніемъ, должны быть долговѣчны и плодотворны для многихъ, многихъ художественныхъ нашихъ поколѣній. Позвольте надѣяться, что вы всѣ, господа, раздѣляете мое мнѣніе, и съ самою горячею симпатіею поимете, вмѣстѣ со мною, того, чьи бѣдные смертные останки мы опустили сегодня утромъ въ землю.

(„*С.-Пб. Вѣдом.*", *5 дек. 1874 г., № 33*).

Мое знакомство съ Гартманомъ.

Я съ удовольствіемъ принялъ предложеніе редакціи „Пчелы" написать мои воспоминанія о Гартманѣ, человѣкѣ, котораго я близко зналъ въ послѣдніе годы его жизни и глубоко цѣнилъ; но я просилъ, чтобы при моей статьѣ, кромѣ портрета Гартмана, были напечатаны рисунки съ нѣсколькихъ значительнѣйшихъ его произведеній. Мнѣ хотѣлось дать хотя какое-нибудь понятіе о его талантѣ и оригинальной фан-

[1]) Подробности о нашемъ путешествіи и розысканіяхъ можно найти, кромѣ третьей изъ вышеуказанныхъ статей самого Горностаева, во II томѣ „Записокъ Славяно-Русскаго отдѣленія Археологическаго Общества" и въ моемъ разборѣ сочиненія архимандрита Макарія въ „Отчетѣ о присужденіи наградъ Демидова".

тыми людьми, не бывшими на выставкѣ всѣхъ его произведеній, устроенной въ Академіи художествъ въ началѣ 1874 года. Я и предложилъ издать теперь, въ гравюрахъ на деревѣ, три рисунка: „Кіевскія городскія ворота", какъ примѣръ совершенно самобытнаго его созданія по части русской монументальной архитектуры; „Избушку Бабы-Яги на куриныхъ ножкахъ" (часы изъ бронзы), какъ примѣръ своеобразной его орнаментистики въ русскомъ же родѣ; наконецъ „Новадъ Масленицы" (проектъ постановки одной оперной сцены на театрѣ), какъ одинъ изъ образчиковъ превосходныхъ его рисунковъ и акварелей, истинныхъ tableaux de genre. Къ сожалѣнію, портретъ Гартмана и „Кіевскія ворота" не могли быть окончены гравюрою для 1 го № „Пчелы, и будутъ отпечатаны лишь во 2 мъ.

Я увидалъ Гартмана въ первый разъ 13 лѣтъ тому назадъ, на одномъ изъ двухъ блестящихъ балов-маскарадовъ, данныхъ петербургскими художниками въ Академіи художествъ на святкахъ 1861—1862 годовъ. Это были праздники совершенно необыкновенные, единственные, какіе у насъ то ѣхъ поръ видѣли не больше. Въ ѣ времена еще художественнаго клуба не существовало, но художники сами уже почувствовали потребность сплотиться, составить одно цѣлое и совокупными силами, какъ это водится во всѣхъ почти странахъ европейскаго материка, [illegible] художественныя [illegible] [illegible] [illegible]

и тутъ съумѣлъ состряпать то, чего никому другому въ голову не приходило! И какое вѣчное вокругъ него движеніе, жизнь. Взгляните, вѣдь всѣ наши сонныя кадрили ожили и улыбнулись, какъ только онъ мимо пролетѣлъ со своей метлой и злыми клыками. Такъ вотъ и всегда. Гдѣ Гартманъ, тамъ вѣрно что нибудь да новое и невиданное. Вонъ, смотрите, смотрите, вонъ и тамъ онъ всѣхъ взбудражилъ и поднялъ на ноги". Я пошелъ по заламъ, и дѣйствительно, эта маленькая худощавенькая фигурка словно ртути налила во всѣхъ. Старики-профессора и дамы поприставали со своихъ креселъ и стульевъ, тянулись черезъ головы и сквозь толпу, взглянуть, кто это весь шумъ и смѣхъ поднимаетъ, кто вдругъ завертѣлъ и двинулъ во всѣ стороны тугую на подъемъ толпу. „Гартманъ, Гартманъ! говорилъ я себѣ, что это еще за новый человѣкъ, не похожій на всю Академію; надо бы его постараться отыскать и съ нимъ познакомиться. Уѣдетъ потомъ въ Италію, и всему таланту, всей оригинальной горячкѣ — конецъ. Довольно мы ужъ видѣли примѣровъ".

Но мнѣ тогда не удалось познакомиться съ Гартманомъ. Скоро потомъ я уѣхалъ за-границу, на всемірную выставку въ Лондонѣ; всякія крупныя и мелкія дѣла отвлекли вниманіе въ сторону, и Гартманъ вылетѣлъ у меня изъ головы, точно также, какъ изъ головы всѣхъ нашихъ художниковъ. Цѣлыхъ шесть лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ ему дали большую золотую медаль; онъ уѣхалъ за границу, никакихъ работъ сюда не присылалъ, на требованіе Академіи сдѣлать какія-нибудь „реставраціи" отвѣчалъ однимъ молчаніемъ, потому что убѣдился, раньше всѣхъ у насъ, въ ненужности и пустотѣ такой работы, и не хотѣлъ болѣе шагать, вмѣстѣ со всѣми, по негоднымъ, давно заросшимъ тропинкамъ. Наконецъ его забыли самымъ основательнымъ образомъ, и никто больше его не вспоминалъ.

Но пришелъ 1870 годъ, и съ нимъ — первая, большая, въ самомъ дѣлѣ всероссійская выставка. На этотъ разъ хлопотали о выставкѣ, какъ никогда еще прежде не хлопотали — это у насъ начинали руки и ноги разминаться, становилось стыдно за прежніе безобразные сараи съ кучами кое-какъ наваленнаго товара, послѣ колоссальныхъ всемірныхъ выставокъ западной Европы, гдѣ чудесная красота внѣшней обстановки являлась рядомъ съ серьезнымъ, важнымъ значеніемъ самого дѣла. Разсказывали чудеса про изящество внутренняго устройства и расположенія въ Соляномъ городкѣ, и я добился, по особенной протекціи, возможности побывать тамъ раньше открытія выставки.

Съ перваго же шага меня поразила необыкновенная красота архитектурныхъ массъ, невиданная у насъ оригинальность воздушной, цвѣтистой орнаментистики. Чѣмъ больше я ходилъ по заламъ, ярко залитымъ солнечнымъ свѣтомъ, тѣмъ больше я чувствовалъ вездѣ присутствіе талантливой руки, необыкновенной и сильной. На всѣ мои разспросы мнѣ выставляли творцомъ всего этого — одного изъ архитекторовъ-чиновниковъ одного изъ нашихъ министерствъ[1]). Я не вѣрилъ: почтенные дѣятели этого разряда заслуживаютъ всякаго уваженія, но никогда не способны создавать то, что у меня было передъ глазами. Я продолжалъ розыски и разспросы, и наконецъ услыхалъ, что вся художественная, творческая сторона дѣла — произведеніе Гартмана. „Кто такой Гартманъ?" спрашивалъ я снова, какъ 8 лѣтъ прежде, на балѣ, — позабывъ сначала даже и имя этого человѣка. Что онъ такое: профессоръ, академикъ, — наконецъ, что такое?" — „Нѣтъ, и не профессоръ, и не академикъ, а просто талантливый молодой художникъ, воротившійся въ третьемъ году изъ-за границы, и все это время рѣшительно погибавшій отъ недостатка работы. Какимъ-то чудомъ попалъ онъ въ младшіе помощники къ архитектору выставки, долженъ былъ собственно только переводить художественную канцелярскую работу на чисто, съ грамматикой и знаками препинанія—и вотъ, что у него подъ руками вышло! Небывалую выставку создалъ, а жалованья получаетъ конечно меньше всякаго десятника. Вѣдь что онъ такое? Красивый рисовальщикъ, и больше ничего; значитъ, вѣдь не настоящее же архитекторское жалованье ему давать. Довольно съ него и того, что даютъ!"

Однакоже, я думалъ немного иначе, и сталъ искать случая сблизиться съ этимъ талантливымъ человѣкомъ. Долго мнѣ это не удавалось. Гартманъ былъ на выставкѣ вездѣ и нигдѣ, появлялся на минуту и снова исчезалъ, чтобъ летѣть на какой-нибудь заводъ или фабрику, въ мастерскія, гдѣ что-нибудь готовилось для выставки; онъ видѣлся, во всѣхъ концахъ выставки и Петербурга, съ сотнями людей, чертилъ, рисовалъ, прямо на мѣстѣ построекъ, чертежи и орнаменты, прямо въ величину натуральнаго исполненія, кисть и карандашъ не выходили, кажется, у него изъ рукъ, и — онъ почти не спалъ. Довольно только вспомнить, что въ нѣсколько мѣсяцевъ, кромѣ главныхъ чертежей самой выставки во всѣхъ ея частяхъ, онъ нарисовалъ болѣе 600 рисунковъ, почти все въ краскахъ—но какихъ рисунковъ! Такихъ, которые потомъ, послѣ его смерти, собранные всѣ вмѣстѣ въ залахъ Академіи, на Гартмановской выставкѣ, приводили въ изумленіе и глубокій восторгъ всѣхъ настоящихъ художниковъ: такая была въ нихъ неистощимая фантазія и изобрѣтательность, такое мастерство рисунка, такая новизна своеобразной орнаментистики. Еще не успѣвши отыскать Гартмана и познакомиться съ нимъ, я писалъ о немъ въ газетахъ, и старался обратить вниманіе публики (слишкомъ часто торопливой и захлопотанной, а потому почти всегда невнимательной) на этотъ оригинальный, свѣжій талантъ. Но, спустя нѣсколько дней, мнѣ удалось найти Гартмана въ одной изъ залъ Соляного Городка, въ ту минуту, когда онъ выходилъ изъ толпы рабочихъ разнаго сорта, обступившихъ его съ бумагами и шаблонами, и требовавшихъ у него, каждый по своему дѣлу, указаній или рисунковъ. Въ одну секунду мы познакомились, какъ люди, крѣпко годящіеся одинъ для другого, и имѣющіе интересы общіе— и съ тѣхъ поръ наша дружба въ теченіе двухъ лѣтъ все только усиливалась и росла. Я припоминалъ, какъ я видѣлъ этого самаго, небольшого, худощавенькаго

[1]) Архитекторъ Фонтана, строитель гостинницы „Европа" и Малаго театра. *В. С.*

человѣчка, за 8 лѣтъ прежде: нѣтъ, ничуть у него не убавилось огня и способности разливать вокругъ себя кипучую жизнь и самое сильное одушевленіе. Глаза у него все по-прежнему никогда не были покойны, вѣчно бѣгали и метались кругомъ, все его маленькое тѣльце было въ вѣчномъ движеніи; ему трудно было пробыть пять секундъ на одномъ мѣстѣ, и еслибъ какая-нибудь сила заставила его просидѣть цѣлый вечеръ за картами (какъ большинство нашихъ архитекторовъ), записывая и стирая ремизы, или высчитывая грань-млены, онъ бы кажется такъ тутъ и умеръ, отъ тоски и истомы. Поэтическое воображеніе, живая душа никогда не мирятся съ карточной канителью, съ духотой этихъ ограниченныхъ, тупыхъ рамокъ. Гартманъ былъ совсѣмъ другого склада: онъ вѣчно рвался къ творчеству, къ созданію художественныхъ произведеній, безъ этого ему было тошно и скучно. Разсматривая во время разговора его оживленное, пылающее порывами лицо, я часто думалъ, что черты лица его носятъ на себѣ отпечатокъ чего-то еврейскаго, и не разъ я говорилъ ему: „Вы такъ талантливы, что мнѣ кажется, вы жидъ!“ Онъ смѣялся, но говорилъ, что можетъ быть это и правда.

Никому, я думаю, изъ нашихъ художниковъ пребываніе въ Парижѣ не пришлось такъ по душѣ и такъ полезно, какъ Гартману. Вѣчное начинанье, пробованье новыхъ, своихъ собственныхъ формъ, нелюбовь къ повторенію старыхъ задовъ, по школамъ и учебникамъ, смѣлость почина—все это у него было общее съ лучшими французами; но не повторяя ничего классическаго, онъ не повторялъ тоже ничего французскаго, и съ первыхъ же шаговъ по возвращеніи изъ-за границы сталъ прокладывать себѣ новую дорогу. Въ продолженіе всего лѣта и осени 1870 года мы были неразлучны: ежедневно бывали по нѣскольку часовъ на выставкѣ, а потомъ почти всегда кончали вечеръ у него на дому, и пока онъ до самой глубокой ночи продолжалъ возиться со своими чертежами и рисунками, не смотря на все утомленіе дня, я перебиралъ его папки и портфёли, и дивился красотѣ и новизнѣ акварелей, гронадѣ нарисованнаго имъ здѣсь и за границей. Одинъ изъ моихъ любимцевъ былъ всегда—рисунокъ „Кіевскія ворота“, который будетъ помѣщенъ въ № 2 „Пчелы“: онъ столько нравился ему самому, что этотъ рисунокъ всегда висѣлъ у него, приколотый къ стѣнѣ булавками, тотчасъ возади его кресла, у письменнаго стола. Меня глубоко поражала новизна и оригинальность этого архитектурнаго созданія: здѣсь низъ составляютъ колонны и массы византійскаго стиля, на половину будто-бы спрятанныя въ землѣ (пріемъ романскаго и византійскаго искусства, Гартманомъ невиданный, но угаданный Богъ знаетъ какимъ талантливымъ чутьемъ),—а верхъ состоитъ изъ русскихъ формъ: каменныхъ, массивныхъ, законченныхъ славянскимъ шлемомъ, и деревянныхъ, рѣзныхъ, являющихся въ видѣ чуднаго, роскошнаго, цвѣтного кокошника.

Эти ворота,—одно изъ самыхъ раннихъ созданій Гартмана въ русскомъ стилѣ. Но онъ на этомъ не остановился. Два послѣдніе года его жизни были настоящею лѣстницею вверхъ: онъ съ каждымъ днемъ становился на новую ступень, еще [illegible] онъ съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе [illegible] (самый рѣдкій случай у нашихъ художниковъ). [illegible] нете, какіе крупные шаги онъ сдѣлалъ, послѣ „Ки[illegible] скихъ воротъ“: тутъ у него явились: „Вѣщій [illegible] родныя легенди“, „Московскій народный театръ“, „[illegible] нография Мамонтова“, „Военный музей на [illegible] ническої выставкѣ 1872 г.“ и другія постройки [illegible] русскомъ стилѣ, въ Москвѣ. Формы у него [illegible] лись все оригинальнѣе и неожиданнѣе. Въ немъ [illegible] вался великій, самостоятельный архитекторъ, [illegible] суждено было составить истинную эпоху [illegible] архитектурѣ, и я употребляю теперь всѣ усилія, [illegible] лучшія его архитектурныя созданія были [illegible] краскахъ, какъ онъ ихъ самъ нарисовалъ. [illegible] старательное изданіе уже готовится г. Рабо[illegible] его изданіи „Мотивы русской архитектуры“, [illegible] рыя другія произведенія его изданы имъ самимъ [illegible] фотолитографіяхъ, и въ свое время я постараюсь [illegible] отчетъ о каждомъ изъ нихъ отдѣльно.

Быстрота работы Гартмана, карандашемъ и [illegible] была истинно изумительна: когда у него уже [illegible] (всего чаще ночью) была обдумана вещь, онъ [illegible] пался работать съ такою энергіею и страстью, [illegible] рисунокъ былъ оконченъ въ періодъ времени, [illegible] невѣроятный, и, конечно, именно отъ этой страсти [illegible] и огня зависѣла поразительная сила его акварелей. [illegible] Я видѣлъ лучшія акварели всѣхъ нашихъ, и [illegible] могу сказать, что акварели Гартмана—одни [illegible] ныхъ могучихъ и великолѣпныхъ въ современной [illegible] ронѣ. Я въ особенности сюда отношу (оставляя [illegible] въ сторонѣ собственно архитектурныя) — [illegible] гартмановской выставкѣ акварели для [illegible] „Руслана“ и балета „Тральби“. Такой фантастической декораціи, какъ декорація для 4-го акта „Руслана“, заказанная ему театральною Дирекціей [illegible] лѣтомъ 1870 года, у насъ конечно никогда не [illegible] вало. Ни у кого изъ нашихъ художниковъ не [illegible] для того достаточно фантазіи и оригинальности, [illegible] за сила, что за красота частей и подробностей, [illegible] за невиданная вещь колорита, совершенно равная акварель съ картиной масляными красками. [illegible] и костюмъ Черномора, его свита, тронъ его, [illegible] полетъ огнедышащаго дракона (на которомъ Черномор улетаетъ съ похищеннымъ Людмилой), [illegible] по-сказочному, кровать Людмилы—все это [illegible] чудеса, вновые еще у насъ появившіяся, и [illegible] украсившія геніальную оперу Глинки. Но къ [illegible] лучшихъ рисунковъ Гартмана относятся также и [illegible] акварели, служившія для постановки оперы (Чер[illegible] „Вражья сила“ въ 1871 году. Это все эскизы, [illegible] набросанные въ моемъ присутствіи, какъ и рисунки [illegible] къ „Руслану“, каждый въ нѣсколько часовъ, но [illegible] набросанные! Въ нихъ такъ и пышетъ талантъ и [illegible] сота. Одинъ изъ лучшихъ между ними, „Мас[illegible] Масляницы“.

Взгляните на эти фантастическіе сани съ [illegible] русской орнаментистикой; внутри лежитъ [illegible] чучело „Масляницы“ въ сарафанѣ, а на [illegible] прѣпленномъ къ высокому шесту, сидитъ [illegible] бородой изъ пакли, со штофомъ и [illegible]

трите на упряжь масличничной лошади, посмотрите на увосную впереди лошадь; на ней сидитъ мальчикъ въ соломенномъ колпакѣ, и постромки у ней мочальныя; какъ все это оригинально и красиво!

Наконецъ, множество самыхъ оригинальныхъ рисунковъ сдѣлалъ Гартманъ, на моихъ же глазахъ, для предметовъ въ орнаментальномъ родѣ, въ русскомъ стилѣ. Этотъ стиль всего болѣе его интересовалъ, и онъ съ каждымъ днемъ все болѣе удалялся отъ стилей европейскихъ, чтобъ углубиться въ нашъ народный стиль. Здѣсь онъ являлся истиннымъ творцомъ. Какъ одинъ изъ лучшихъ и совершеннѣйшихъ примѣровъ я представляю читателямъ бронзовые съ эмалью часы, сочиненные по заказу г. Полежаева въ 1870 году. Сочиняя подобнаго рода произведенія, въ 70-хъ годахъ, Гартманъ давнымъ давно уже позабылъ тотъ старый академическій, лжеклассическій стиль съ колоннами и фронтонами, въ какомъ онъ создалъ первыя свои программы. Онъ давно отъ него отшатнулся и выбросилъ его изъ головы, но,— пока онъ рисовалъ тѣ плоховатыя, почти казенныя вещи, ему давали медали, его признавали достойнымъ ѣхать за границу; когда онъ сталъ создавать вещи новыя, глубоко оригинальныя — ему уже ничего болѣе не хотѣли давать. На глаза иныхъ людей его талантъ какъ будто исчезъ. Для того, чтобъ получить званіе академика (необходимое у насъ архитектору для службы), онъ осенью 1870 г. чуть-чуть не былъ принужденъ рисовать какую нибудь программу, даромъ что только что создалъ свою поразительно-талантливую выставку Соляного Городка. Профессорства же, по всей вѣроятности, ему-бы никогда, какъ своихъ ушей, не видать.

Я былъ свидѣтелемъ многаго великолѣпнаго, что съ изумительнымъ талантомъ дѣлалъ, предпринималъ и задумывалъ Гартманъ. Всѣ его затѣи имѣли характеръ грандіозности: то это былъ „Народный театръ“ одинъ для Петербурга, другой для Москвы; то это было зданіе для „Народныхъ лекцій“ (въ необыкновенно оригинальномъ русскомъ стилѣ); то городской рынокъ для Москвы, весь изъ рельсоваго желѣза и стекла; то „Городскія ворота“ съ церковью и колокольней. Его мнѣнія и взгляды на искусство, конечно сильно-нападательные и реформаторскіе, какъ у всякаго сильнаго, оригинальнаго таланта, много подвинули меня въ моемъ развитіи и пониманіи искусства, и я однажды изложу ихъ въ своихъ лекціяхъ объ искусствѣ. Я былъ свидѣтелемъ его торжества и надостей — когда онъ добивался чего хотѣлъ въ своихъ работахъ и созданіяхъ. Но я видѣлъ тоже печаль и отчаяніе, часто его грызшія, его постоянныя неудачи въ столкновеніяхъ со внѣшнимъ міромъ, и, положа руку на сердце, я долженъ сказать, что этотъ чудный художникъ умеръ раньше времени — загнанный и замученный обстоятельствами.

(*„Пчела“ 1875 г., № 1, стр. 13—15*).

Илья Ефимовичъ Рѣпинъ.

Во 2-мъ № „Пчелы“ напечатана, въ гравюрѣ на деревѣ, картина Рѣпина „Бурлаки на Волгѣ“. Никто больше меня не радовался тому, что это великолѣпное художественное созданіе будетъ издано, что многія тысячи людей, только о немъ слышавшіе или читавшіе, наконецъ увидятъ его собственными глазами; за то навѣрное никто больше меня и не горевалъ, когда гравюра появилась на страницахъ журнала и превосходный рисунокъ В. М. Васнецова, въ уменьшенномъ видѣ нарисовавшаго „Бурлаковъ“ на деревѣ, вышелъ не вполнѣ удовлетворительно. Но мнѣ отъ этого не легче, и я не могу утѣшиться въ томъ, что до нѣкоторой степени былъ причиною участи, постигшей теперь „Бурлаковъ“: только у меня одного, до сихъ поръ, и была фотографія съ картины Рѣпина, и именно я, необыкновенно высоко цѣня ея талантливость и значеніе, предложилъ редакціи напечатать ее въ „Пчелѣ“.

Мнѣ *такъ* хотѣлось, при первой-же представившейся оказіи, распространить въ массѣ публики одно изъ капитальнѣйшихъ произведеній русскаго искусства. Но теперь уже поздно. Дѣло сдѣлано, и въ утѣшеніе себѣ можно только сказать, что картина Рѣпина дождется однажды достойной гравюры—гравюры уже не на деревѣ, не политипажа, назначеннаго, для мимолетнаго взгляда и первоначальнаго лишь быстраго знакомства,—а гравюры настоящей, на металлѣ, въ большихъ размѣрахъ, какія передаютъ всѣ лучшія иностранныя картины. Такъ какъ у насъ существуетъ теперь, наконецъ, національная школа живописи, то пора выступать на свѣтъ и національной гравернои школѣ.

Картину „Бурлаки“ я нахожу одною изъ самыхъ замѣчательныхъ картинъ русской школы, а какъ картина на національный сюжетъ — она рѣшительно первая изо-всѣхъ у насъ. Ни одна другая не можетъ сравниться съ нею по глубинѣ содержанія, по историчности взгляда, по силѣ и правдивости типовъ, по интересу пейзажа и внѣшней обстановки, въ связи съ дѣйствующими лицами; наконецъ, по своеобразію художественнаго исполненія. Это хорошо чувствовало не только большинство нашей публики и фельетонистовъ, писавшихъ о ней въ журналахъ, но и иностранцы, видѣвшіе ее въ третьемъ году въ Вѣнѣ, на всемірной выстракѣ. И англійскіе и нѣмецкіе, и французскіе художественные критики прямо называли „Бурлаковъ“—самой примѣчательной и характерной картиной русскаго отдѣла, а по исполненію, по колоритности и блестящему освѣщенію—„самою солнечною картиной“ цѣлой всемірной выставки.

И кто-же создалъ такое произведеніе, красу нашей школы? Юноша, едва сошедшій съ академиче-

[illegible] приѣхалъ въ Петербургъ въ 1864 году, 30 лѣтъ отъ роду (онъ родился въ Чугуевѣ, 25 іюля 1844), и уже черезъ 6 мѣсяцевъ послѣ того прочитано, помнится ноябрьскаго вечера, когда онъ, съ нѣсколькими лишь рублями въ карманѣ, прямо съ Николаевской желѣзной дороги пробѣжалъ на Васильевскій островъ, и пройдя вокругъ дома Академіи художествъ, разсматривалъ со всѣхъ сторонъ это святое для него мѣсто, и самъ еще не зналъ, куда ему [illegible] провести первую свою ночь въ Петербургѣ — черезъ 6 только мѣсяцевъ онъ уже получилъ отъ Совѣта академіи маленькую серебряную медаль за программу „Ангелъ смерти поражаетъ всѣхъ первенцевъ египетскихъ." Я видѣлъ эту картину: она еще не потеряла академическаго, въ ней еще слышится [illegible] воспитанія, гдѣ Рѣпинъ провелъ первые годы, всѣ силы пробуждающія страсти не выказала, гдѣ они писали библейскіе образа для [illegible] по 5 рублей за каждый. Академическая картина 5 мая 1865 года все еще писана холодно и [illegible] почти вся въ ней потеряно и расчислено [illegible] и однакожъ изъ этихъ сочиненій талантъ и своеобразность [illegible] какъ-то глаголовъ не фигуръ библейскаго Ангела, съ покрытою головою [illegible] скорби, на грозящихъ огненныхъ [illegible] [illegible] [illegible]

нако же, на всѣ разговоры и подталкиванія, Рѣпинъ не слушался никого и стоялъ упорно на своемъ, какъ ни хотѣлось попасть въ чужія края, и видѣть всѣ чудеса Европы. Но вдругъ ему пришла въ голову мысль, которая сдѣлала возможнымъ исполненіе картины, даже и на классическій сюжетъ. Онъ вспомнилъ сцену изъ времени своего отрочества, ту минуту, когда вошелъ въ комнату, гдѣ лежала только что скончавшаяся его двоюродная сестра, молоденькая дѣвочка. Въ его памяти возникло тогдашнее чувство, полумракъ комнаты, слабо мерцающій красный огонь свѣчей, блѣдное личико маленькой покойницы, закрытые глаза, сложенныя тощія ручки, худенькое тѣльце, выдѣляющееся словно въ дыму, важная торжественность и глубокое молчаніе кругомъ—и вотъ изъ этихъ, выплывшихъ теперь ощущеній, глубоко запавшихъ прежде въ юной душѣ, онъ задумалъ создать свою картину. До конкурса оставалось едва нѣсколько недѣль, но внутри горѣло яркое чувство, фантазія кипѣла, и въ немного дней картина была написана настолько, что ее можно было нести на конкурсъ. Ее, такъ неконченную, и понесли. И она получила большую золотую медаль, она вышла лучше и сильнѣе всѣхъ—чувство и живописность громко въ ней говорили. Совѣтъ Академіи не посмотрѣлъ на то, что многое осталось едва подмалеваннымъ. Такъ она и теперь осталась на всегда неоконченною и все-таки, въ музеѣ „золотыхъ программъ“ Академіи, это одно изъ самыхъ оригинальныхъ и поразительныхъ созданій.

Я уже сказалъ выше, что въ промежутокъ между этими двумя задачами, Рѣпинъ ѣздилъ на Волгу въ 1870 году. Ему это нужно было для здоровья, и потомъ его тянуло окунуться въ самую среду народной жизни. И дѣйствительно, поѣздка не осталась безплодною: результатомъ ея вышла картина, которая больше всѣхъ другихъ вѣситъ между истинно-русскими картинами. Кто взглянетъ на „Бурлаковъ“ Рѣпина, сразу пойметъ, что авторъ глубоко проникнутъ былъ и потрясенъ тѣми сценами, которыя проносились передъ его глазами. Онъ трогалъ эти руки, литыя изъ чугуна, съ ихъ жилами, толстыми и натянутыми словно веревки; онъ подолгу вглядывался въ эти глаза и лица, добрыя и безпечныя, въ эти могучія тѣла, крѣпкія мастодонтовскую силу, и вдругъ ее развертывающія, когда приходитъ минута тяжкаго труда и животной выносливости; онъ видѣлъ эти лохмотья, эту нужду и бѣдность, эту загрубѣлость и вмѣстѣ добродушіе—и все это отпечаталось огненными чертами на солнечномъ фонѣ его картины. Этой картины еще несуществовало, а уже все, что было лучшаго между петербургскими художниками, ожидало отъ Рѣпина чего-то необыкновеннаго: такъ были поразительны большіе этюды масляными красками, привезенные имъ съ Волги. Что ни холстъ, то типъ, то новый человѣкъ, выражающій цѣлый характеръ, цѣлый особый міръ. Я живо помню и теперь, какъ вмѣстѣ съ другими радовался и дивился, разсматривая эскизы и этюды Рѣпина въ правленіи Академіи: тамъ было точно гулянье, такъ туда толпами и ходили художники, и останавливались по-долгу передъ этими небольшими холстами, привезенными безъ подрамковъ и лежавшими на полу.

И все-таки, когда Рѣпинъ сталъ писать свою картину, сначала въ 1870 году, до „Іаировой дочери“, а потомъ послѣ нея, въ 1871 и 1872 годахъ, ему пришлось испытать много-много совѣтовъ и наставленій отъ истинныхъ знатоковъ дѣла, отъ „зрѣлыхъ“ и—„доконченныхъ“ художниковъ. Какъ быть! Надо было,—вѣдь онъ всего только ученикъ! Одни жаловались на слишкомъ яркій тонъ песка, увѣряли, что такого *не бываетъ* въ натурѣ, надѣялись, что Рѣпинъ навѣрное немножко убавитъ свои преувеличенія, сдѣлаетъ тоны—помягче; другіе, ссылаясь на свою опытность пейзажистовъ, хотѣли, чтобъ Рѣпинъ непремѣнно стеръ вонъ лодочку, мелькающую вдали бѣлымъ своимъ парусомъ—мало ли что еще съ него требовали! Но Рѣпинъ, какъ ни мягокъ, какъ ни уступчивъ по натурѣ, а все-таки никого не слушался, и даже одно время совсѣмъ заперся въ своей мастерской, пересталъ туда пускать кого бы то ни было, кромѣ людей самыхъ близкихъ. Онъ слушался одного себя, и отъ этого-то картина его вышла такъ оригинальна. Онъ дѣлалъ перемѣны, но только тѣ, которыя, послѣ долгой внутренней борьбы и битвы, послѣ строгаго взвѣшиванья, дѣйствительно, представлялись крайнею потребою. Такъ напримѣръ: онъ уничтожилъ горы, тянувшіяся у него вначалѣ длинной зеленовато-сѣрой грядою, по ту сторону Волги,—и сдѣлалъ чудесно. Картина безконечно отъ того выиграла. Теперь чувствуешь чудную ширь и раздолье, взглянувъ на эту Волгу, разлившуюся безбрежно во всѣ края. Съ одной стороны, налѣво, гдѣ-то далеко впередъ, летитъ сусенышко, размахивая, какъ крыломъ, своимъ бѣлымъ парусомъ; направо, въ такой же дали, несется пароходъ, протянувъ струйку дыма въ воздухѣ, а прямо впереди, идутъ въ ногу по мокрому песку, вдоль берега, отпечатывая тамъ ступни своихъ дырявыхъ лаптей, одиннадцать молодцовъ, съ голою грудью и обожженными солнцемъ руками, натягивая лямку и таща барку. Сколько разныхъ типовъ, сколько разныхъ характеровъ нарисовалось тутъ, начиная отъ шагающихъ впереди могучихъ коренныхъ, похожихъ на какихъ-то громадныхъ воловъ, и кончая желтымъ, кашляющимъ, истомленнымъ чахоточнымъ старикомъ, у котораго потъ катится съ лица, или молодымъ мальчуганомъ, которому лямка еще не по силамъ, но онъ все-таки туда же идетъ со всѣми остальными, и лается и ершится на всѣхъ, словно большой ужъ воротило.

Кромѣ этихъ историческихъ картинъ своихъ, Рѣпинъ написалъ много превосходныхъ портретовъ. По силѣ красокъ и выраженія, по могучему удару горячей кисти, мнѣ кажется, ему всего болѣе удался портретъ, написанный съ меня въ апрѣлѣ 1873 года, и бывшій въ прошломъ году на „Передвижной выставкѣ“. Превосходенъ также маленькій грудной портретъ, написанный имъ въ концѣ 1872 года, съ матери: тутъ у него вышла чудная картина въ стилѣ Рембрандта. Эта старушка—малороссіянка сидитъ у него, сложа руки, и глядя передъ собою добрыми глазами, точно одна изъ великолѣпно освѣщенныхъ и наполовину прячущихся въ густой тѣни старушекъ

великаго голландскаго живописца. Этого геніальнаго человѣка Рѣпинъ страстно любитъ, едва ли не больше всѣхъ остальныхъ живописцевъ, и въ этомъ мы всегда сходились.

Изъ прочихъ портретовъ надо было бы помянуть здѣсь чудесную картину Рѣпина, всю составленную изъ портретовъ и находящуюся теперь въ залѣ „Славянскаго Базара“. Это—„Русскіе и чешскіе музыканты“. Но я надѣюсь, что мастерская картина эта будетъ напечатана въ „Пчелѣ“, и тогда я къ ней ворочусь. Въ заключеніе, чтобы дать моимъ читателямъ понятіе о Рѣпинѣ, вмѣстѣ какъ человѣкѣ и художникѣ, чтобъ показать имъ, что онъ думаетъ и какъ смотритъ на вещи, куда онъ идетъ, чего хочетъ и къ чему стремится,—я приведу нѣсколько отрывковъ изъ его заграничныхъ писемъ.

Лѣтомъ 1873 года онъ писалъ изъ Рима: „Что вамъ сказать о пресловутомъ Римѣ? Вѣдь онъ мнѣ совсѣмъ не нравится! Отжившій, мертвый городъ, и даже слѣды-то жизни остались только пошлые, поповскіе,—не то что во дворцѣ Дожей, въ Венеціи! Только одинъ Моисей Микель-Анджело дѣйствуетъ поразительно. Остальное, и съ Рафаэлемъ во главѣ, такое старое, дѣтское, что смотрѣть не хочется. Какая гадость тутъ въ галлереяхъ! Просто не на что глядѣть, только устаешь безплодно. Но замѣчательнѣе всего, какъ они оставались вѣрны своей природѣ. Какъ Паоло Веронезе выразилъ Венецію! Какъ болонская школа вѣрно передавала свой „условный“ пейзажъ, съ горами, выродившимися у нихъ въ барокко! Какъ вѣрны Перуджино и вся компанія—средней Италіи! Я всѣхъ ихъ узналъ на ихъ родинѣ. Здѣсь тотъ-же самый суздальскій примитивный пейзажъ въ натурѣ: тѣ-же большіе передніе планы безъ всякой воздушной линейной перспективы, и тѣ-же дали, рисующіяся почти ненатурально въ воздухѣ. Все это ужасно вѣрно переносили они въ свои картины. Какъ смѣшно думать, послѣ этого, объ изученіи такихъ-то и такихъ-то стилей, венеціанской, болонской, флорентинской, и другихъ школъ“... „На зиму я подумываю о Парижѣ. Римъ мнѣ не нравится, такая бѣдность, даже и въ окрестностяхъ, а о раѣ-то земномъ, какъ его прославляли иные, нѣтъ и помина. Это просто-на-просто *восточный* городъ, мало способный къ движенію. Нѣтъ, я теперь гораздо больше уважаю Россію! Вообще, поѣздка принесетъ мнѣ такъ много пользы, какъ я и не ожидалъ. Но я долго здѣсь не пробуду. Надо работать на родной почвѣ. Я чувствую, во мнѣ происходитъ реакція противъ симпатій моихъ предковъ: какъ они презирали Россію и любили Италію, такъ мнѣ противна теперь Италія, съ ея условной до рвоты красотой...“

Изъ письма, изъ Неаполя, отъ 2 августа 1873: „Въ итальянскомъ искусствѣ геніаленъ только Микель-Анджеловъ Моисей. Я вамъ уже писалъ о неаполитанцѣ Морелли, онъ здѣсь считается реформаторомъ; я былъ въ студіяхъ у него и его лучшихъ учениковъ: Боскетто, Альгамуръ и Дольбони; но всѣ они принадлежатъ лишь общему движенію въ искусствѣ за наше время, хотя итальянцы и теперь, какъ всегда, живутъ только одной формальной стороной. Нѣтъ, я уже давно порѣшилъ: въ Парижъ, въ Парижъ, и теперь я уразумѣлъ величіе французовъ! Это и настоящая цѣль, а остальное все, конечно любопы но все это закоулки...“

Изъ письма, изъ Рима, отъ 28 сентября; „И итальянца—получить заказъ, какой бы то ни б хотя-бы поддѣлка фальшивыхъ ассигнацій; а подд подъ отвратительное уродство всякихъ образовъ нини воодушевляетъ ихъ до созданій въ его р Впрочемъ, талантливые бѣгутъ отсюда въ Пари Былъ я въ мастерскихъ у испанцевъ (Вилегасъ, савицъ и др.), всѣ они впрочемъ ведутъ свое и отъ Мейсоньѣ и отдѣлываютъ мелочи еще съ б шимъ изяществомъ и тонкостью, пишутъ почти и тюры—Гупиль поощряетъ [1]). Занимательно то, даже художники здѣсь, говоря о другомъ зна томъ художникѣ, не говорятъ о его достоинства скажутъ коротко, что Гупиль платитъ ему 20. франковъ за вещицу; и тутъ онъ посмотритъ на необыкновенно торжественно: онъ гордится уме ніемъ цифры почтенной и любуется эффектомъ ея и ея поражающимъ впечатлѣніемъ на другихъ—еще Впрочемъ, въ „Стансахъ“ Рафаэля (въ его собст ныхъ работахъ, а не учениковъ) я дѣйствительно нѣкоторыя достоинства; Микель-Анджело въ Сик ской капеллѣ грубоватъ, но надобно взять во маніе время...“

Изъ Парижа, отъ 20-го января 1874 года: знаю другихъ сферъ, но живопись у теперешн французовъ такъ пуста, такъ глупа, что сказать не Собственно сама живопись талантлива, но только живопись, содержанія никакого. Вы возмущаетесь держаніемъ какихъ нибудь „двухъ барышень, гл щихъ въ окно на гусаръ“, но здѣсь и этого н Пажъ съ тарелкой, дѣвочка съ цвѣткомъ, цв цвѣты—вотъ картины, великолѣпно написанныя, ставленныя въ лучшихъ магазинахъ. Для этихъ пр никовъ жизни не существуетъ, она ихъ не трог Идеи ихъ дальше картинной лавочки не подымы Не встрѣтилъ я еще у нихъ ни одного типа, и ной живой души. Противнѣе всего у нихъ—это ціализація. Каждый избираетъ себѣ какой и жанръ и валяетъ картины какъ сапоги, одну другую, и здѣсь это ужасно укоренилось. Если дожникъ выставитъ вещь, по вдохновенію сд ную—ее не купятъ; подождутъ, пока онъ „ос лится“, т.-е. пока онъ напишетъ 20 картинъ, жихъ на первую. Я понимаю эту черту у нѣм они добросовѣстно изучаютъ—кто солонину, каменную стѣну, а у французовъ даже и изу не видно: шарлатанство одно. Возьмите даже ге наго Реньо: помните письма его къ отцу и г. Дю о портретѣ г-жи Д., который онъ работаетъ въ Р Помните, какъ онъ измѣняетъ аксессуары въ по тахъ, и говоритъ отцу, что „передъ искусство слѣдуетъ разсуждать“. А вѣдъ пожалуй это и пр Насъ, русскихъ, заѣдаетъ разсужденіе... Вы спра ваете меня о Делакруа: онъ мнѣ противенъ. Вс

[1]) Гупиль—хозяинъ знаменитаго магазина худ ственныхъ произведеній въ Парижѣ.

послѣ знакомства съ Веронезомъ, Тиціаномъ и Мурильо, я на французскую школу смотрѣть не могу безъ отвращенія. Это тѣ-же наши X, Z: они талантомъ уступятъ и А. и В. И ихъ школа также не раціональна, какъ и наша, хотя они родные братья итальянцамъ и любятъ ихъ страстно... Поддержать и развить искусство можетъ только одно: народные музеи, которые слѣдуетъ основать во всѣхъ большихъ городахъ. Пока ихъ не будетъ, не будетъ и настоящаго искусства. А попеченіе о развитіи художниковъ (техническомъ) можно отложить Это все они сдѣлаютъ сами, въ мастерскихъ мастеровъ"...

Оттуда же, 12 мая 1874: „На нынѣшней парижской выставкѣ, за исключеніемъ трехъ-четырехъ вещей, соединившихъ и технику, и содержаніе, не надъ чѣмъ остановиться: всюду манера, рутина до скуки, только реалисты составляютъ исключеніе. Въ будущемъ у нихъ много шансовъ, да и вообще теперь я вѣрю только въ нихъ, но они глупы и неразвиты какъ дѣти"...

Изъ приморскаго мѣстечка Вель (въ Нормандіи), 8 іюля 1874: „Я былъ очень шокированъ отсутствіемъ *типа* у французовъ: нигдѣ не замѣтно даже поползновенія къ нему. Здѣсь мнѣ представилось ясно, почему и во всей предшествующей школѣ французской не было стремленія къ этому роду. Это происходитъ отъ симпатій романскихъ народовъ, которыхъ мало занимаетъ внутреннее содержаніе предмета, какого-бы то ни было: имъ форму подавай, и форму— или красивую (итальянцы), или эффектную, остроумную и выразительную (французы). Французы дѣлаютъ *все* для всего свѣта, для площади, для декораціи, для громадной, разнородной массы, а потому они стремятся къ широтѣ и даже постоянно прибѣгаютъ къ общимъ мѣстамъ. Интимнаго, задушевнаго, у нихъ не полагается... У нѣмцевъ есть стремленіе къ типу, къ юмору, къ психологіи и къ внутреннему смыслу тѣхъ вещей, которыя они воспроизводятъ: здѣсь-то я вижу ихъ сходство съ нами, хотя конечно и въ Кнаусѣ и въ Дефрегерѣ ужасно много мѣщанскаго филистерства, того, что намъ противно... Одна русскимъ бѣда: слишкомъ они выросли въ требованіяхъ, ихъ идеалъ такъ великъ, что всякое европейское искусство кажется имъ карикатурой или очень слабымъ намекомъ. Не то совсѣмъ замѣтно въ европейцахъ: ихъ все воспроизведенное художниками приводитъ въ полный восторгъ; ихъ собственное воображеніе, умъ, чувства никогда не подымались до этого, не мечтали объ этомъ, и потому на выставкѣ вы видите людей, забывшихся до дѣтскаго состоянія, готовыхъ неистово апплодировать и ломать стулья. Вспомните-же и представьте себѣ нашу публику, относящуюся къ своимъ художникамъ даже съ откровенной ироніей!.. Ужасно вообще, что я оторванъ отъ русской жизни. Это мнѣ не по натурѣ... Письма N ко мнѣ изъ нашего суроваго далека вѣютъ на меня свѣжимъ морскимъ вѣтромъ. Я снимаю шляпу, растегиваю грудь и впиваю всѣмъ организмомъ эту освѣжающую и укрѣпляющую влагу, и чувствую, что, послѣ этого напитка, все во мнѣ говоритъ: впередъ! впередъ".

Неужели не надо ожидать много сильнаго и значительнаго отъ художника, у котораго такой талантъ и такая голова?

(„*Пчела*", *1875*, № 3, *стр. 41—43*).

Художникъ В. В. Верещагинъ.

Хотя и русскій, хотя и молодой еще человѣкъ— но принадлежитъ давно уже къ числу европейскихъ знаменитостей. Намъ пріятно было помѣстить въ 1-мъ же № „Пчелы" портретъ художника, который въ короткое время сталъ извѣстенъ цѣлой Россіи, отъ одного конца до другого, и въ десяткахъ тысячъ зрителей постоянно возбуждалъ одинакія чувства восторга и художественнаго наслажденія. Рѣдкій живописецъ нашего времени бываетъ до такой степени общедоступенъ и понятенъ для массъ, и въ то-же время—такъ глубоко цѣнимъ лучшими художниками.

Значитъ, въ душѣ его, въ творчествѣ его, лежитъ что-то такое, чего у многихъ другихъ нѣтъ, и что глубоко приходится по теперешнему времени, по теперешнимъ потребностямъ, вкусамъ и понятіямъ. Въ ближайшихъ выпускахъ „Пчелы" мы представимъ нашимъ читателямъ рисунки съ нѣкоторыхъ изъ лучшихъ произведеній Верещагина, со статьей о всей его художественной дѣятельности, а теперь, покуда, сообщимъ существеннѣйшія біографическія данныя объ этомъ художникѣ.

В. В. Верещагинъ родился 14 октября 1842 г. въ Новгородской губерніи, Череповскаго уѣзда, въ селѣ Любецъ. Отецъ его — достаточный помѣщикъ. Воспитывался онъ въ Петербургѣ, въ морскомъ кадетскомъ корпусѣ 1853—60, выпущенъ оттуда *первымъ*, по окончаніи курса, и тотчасъ же оставилъ морскую службу. Еще находясь въ корпусѣ, онъ посѣщалъ рисовальные классы на биржѣ (1858—1860), а потомъ поступилъ въ академію художествъ, но тутъ онъ не пошелъ далѣе первыхъ классовъ, и, получивъ серебряную 2-ю медаль (1864) за картину масляными красками, заданную въ классѣ, „Женихи Пенелопы", оставилъ академію и поѣхалъ на Кавказъ. Результатомъ этой поѣздки (1864—1865) явился рядъ сценъ, эскизовъ и типовъ, напечатанныхъ во французскомъ изданіи „Le tour du Monde", съ текстомъ самого Верещагина (переведено въ 1870 году во „Всемірномъ Путешественникѣ"). Съ Кавказа Верещагинъ поѣхалъ въ Парижъ и поступилъ въ мастерскую знаменитаго Жерома, котораго скоро сдѣлался любимѣйшимъ и талантливѣйшимъ ученикомъ. Въ 1867 г. онъ уѣхалъ въ Туркестанъ, участвовалъ въ 1868 году въ спасеніи Самарканда (передъ тѣмъ взятаго) отъ напа-

демія въ расилохъ хивинскихъ и бухарскихъ полчищъ. 1869 г. онъ провелъ въ Парижѣ, Бельгіи, Германіи и на Дунаѣ, и въ этомъ же году выставилъ нѣсколько своихъ картинъ на туркестанской выставкѣ, въ Петербургѣ. Здѣсь тотчасъ замѣтили его выходящій изъ ряду талантъ, и имя его стало немедленно извѣстно съ почетомъ всему художественному нашему міру. Затѣмъ, прожилъ около 1½ года еще разъ въ Туркестанѣ и написалъ тамъ множество примѣчательныхъ картинъ и этюдовъ. Остальныя произведенія его написаны въ Мюнхенѣ, въ 1872—73 годахъ. Выставлены были они въ Лондонѣ и Петербургѣ въ 1874 году. Нынѣче Верещагинъ путешествуетъ по Ость-Индіи.

Помѣщенный въ этомъ № рисунокъ представляетъ картину Верещагина „Политики въ опіумной лавкѣ въ Ташкентѣ". Въ каталогѣ выставки своихъ картинъ въ хрустальномъ дворцѣ, близъ Лондона (апрѣля 1874 года) Верещагинъ написалъ слѣдующее объ этой картинѣ: „Подобно всѣмъ обитателямъ далекаго Востока, среднеазіаты страстно любятъ поговорить о политикѣ. Они готовы проводить сколько угодно часовъ въ этомъ занятіи, и только нарѣдка разнообразятъ главную тему какими-нибудь рѣчными разсказами про скандалы, случившіеся съ тѣмъ или другимъ эмиромъ или падишахомъ. Изображенная въ настоящей картинѣ серьезно-комическая группа политиковъ набросана художникомъ съ натуры".

(*„Пчела", 1875 г., № 1, стр. 13*).

Василій Васильевичъ Верещагинъ.

Василій Васильевичъ Верещагинъ, сынъ достаточнаго помѣщика, родился въ Новгородской губерніи, Череповскаго уѣзда, въ селѣ Любецъ, 14 октября 1842 года. Воспитывался онъ въ морскомъ кадетскомъ корпусѣ и былъ выпущенъ оттуда — *первымъ*. Но такъ какъ морская служба не соотвѣтствовала его склонностямъ и кончилъ онъ полный курсъ въ морскомъ корпусѣ лишь по настоятельному желанію отца, то вскорѣ послѣ выпуска изъ корпуса онъ и вышелъ въ отставку. Въ послѣдніе годы своего пребыванія въ морскомъ кадетскомъ корпусѣ, Верещагинъ сталъ заниматься рисованьемъ и посѣщалъ биржевую рисовальную школу. Двухгодичное посѣщеніе этихъ классовъ, было началомъ его художественнаго развитія. По окончаніи курса въ морскомъ кадетскомъ корпусѣ В. В. Верещагинъ остался на службѣ всего одинъ мѣсяцъ и затѣмъ тотчасъ же поступилъ въ Академію Художествъ. Но, пробывъ тамъ четыре года (съ 1860 — 64), онъ далѣе первыхъ классовъ не пошелъ; затѣмъ, получивъ за эскизъ „Избіеніе женихомъ Пенелопы" 2-ю серебряную медаль, онъ оставилъ академію и уѣхалъ на Кавказъ.

Тамъ, для пріобрѣтенія средствъ къ существованію, онъ давалъ уроки рисованія въ одномъ изъ женскихъ учебныхъ заведеній. Результатомъ его поѣздки явились многочисленные, превосходно выполненные рисунки, таковы, наприм., „Духоборцы на молитвѣ" (у В. М. Жемчужникова), „Религіозная процессія въ Шушѣ" и другіе (у генерала Гейнса), и сверхъ того цѣлый рядъ сценъ, видовъ и типовъ, помѣщенныхъ имъ впослѣдствіи во французскомъ журналѣ „Le tour du Monde"; текстъ къ нимъ онъ написалъ самъ.

Въ концѣ 1866 года Верещагинъ, посѣтивъ Закавказье, и побывавъ на турецкой границѣ, поѣхалъ въ Парижъ и началъ тамъ подъ надзоромъ извѣстнаго французскаго художника Жерома, до 1867 года.

Осенью того же года онъ отправился въ Туркестанъ, а въ іюлѣ 1868 года онъ снова вернулся въ Парижъ и пробылъ тамъ часть и 1869 г. Въ 1869 г. В. В. Верещагинъ выставилъ въ Петербургѣ, въ министерствѣ государственныхъ имуществъ, на туркестанской выставкѣ, въ первый разъ, свои произведенія, и публика встрѣтила его безъ особенныхъ восторговъ, какъ совершенно новое лицо, конечно потому, что В. В. Верещагинъ не прошелъ ни черезъ какія академическія степени, не фигурировалъ на годичныхъ выставкахъ и не былъ на казенный счетъ посланъ за границу. И однакоже, въ числѣ выставленныхъ тутъ произведеній находились такія превосходныя картины, какъ „Послѣ удачи", „Послѣ неудачи", и особенно такой chef d'eouvre какъ „Опіумоѣды".

Лѣтомъ того же года онъ посѣтилъ Бельгію (Антверпенъ и Брюссель) и оттуда проѣхалъ на Дунай. Возвратившись съ Дуная, онъ отправился снова въ Туркестанъ и здѣсь, при туркестанскомъ генералъ-губернаторѣ фонъ-Кауфманѣ, участвовалъ во всѣхъ походахъ, кончившихся взятіемъ Самарканда. За защиту Самарканда отъ нашествія хивинскихъ полчищъ, во время отсутствія генерала Кауфмана съ войсками, В. В. Верещагинъ былъ награжденъ георгіевскимъ крестомъ. Въ это время неутомимый художникъ писалъ даже во время самаго дѣйствія или какой-нибудь стычки, бралъ карандашъ, кисти и писалъ проносившія передъ нимъ сцены, потомъ шелъ въ первыхъ рядахъ на бой и повсюду участвовалъ, то на крѣпостной стѣнѣ у бойницъ во время осады, то въ стычкахъ съ непріятелемъ на полѣ, съ ружьемъ въ рукѣ, то наконецъ въ тяжелыхъ переходахъ или передвиженіяхъ съ мѣста на мѣсто. И въ это-то трудное военное время онъ изучалъ и бытъ окружавшихъ его инородцевъ, и природу новой страны. Онъ проѣхалъ нѣсколько тысячъ верстъ по киргизскимъ степямъ и побывалъ даже на границахъ Китая. Въ „Le tour du monde" 1873 г. Верещагинъ напечаталъ нѣсколько главъ съ описаніемъ своего путешествія, иллюстрированныхъ превосходными его рисунками.

Въ концѣ 1870 г. онъ воротился въ Мюнхенъ и пробылъ тамъ три года; тутъ онъ сталъ заниматься уже безъ перерывовъ своими картинами. Изъ Мюнхена онъ поѣхалъ въ Лондонъ, гдѣ и выставилъ въ Хрустальномъ дворцѣ всю коллекцію своихъ картинъ. Въ Лондонѣ Верещагинъ сразу сдѣлался положительно модными львомъ сезона. Его портреты печатались почти во всѣхъ иллюстрированныхъ газетахъ, и чопорная англійская пресса, любящая только *своихъ*, отводитъ Верещагину цѣлые столбцы, осыпая его восторженными похвалами. Такъ, наприм., „Pall Mall Gazette“ восклицала: „Мы отъ роду не видывали болѣе живого изображенія міра, почти вовсе невѣдомаго. Назвать большинство произведеній г. Верещагина (какъ онъ самъ называетъ) эскизами, было бы несправедливо— до того совершенно и вѣрно выполнено все, что писалъ этотъ художникъ при Богѣ знаетъ какихъ затрудненіяхъ. Этюды масляными красками никоимъ образомъ не могутъ считаться набросками, развѣ по величинѣ, а карандашные рисунки головъ, всего ближе подходящіе къ этому термину, столько же закончены и поучительны, какъ любое другое произведеніе коллекціи. Въ своемъ собраніи головъ г. Верещагинъ далъ этнографу и физіономисту рядъ драгоцѣнныхъ документовъ. Всюду онъ оказывается столько же превосходнымъ колористомъ, какъ и рисовальщикомъ. Примѣромъ его мастерского владѣнія красками могутъ служить боевыя картины, изображенія стражниковъ у дворца бухарскаго хана и особенно картина „Благодарственное торжество на площади передъ мечетью“. Въ результатѣ всего является у него нѣсколько картинъ, полныхъ ослѣпительнаго свѣта и жизни, интересныхъ не только по изображеннымъ тутъ впервые сценамъ, но и потому, что онѣ знакомятъ насъ съ оригинальнымъ и значительнымъ художникомъ“.

Другая газета, „Spectator“, говорила: „Первое впечатлѣніе отъ картинъ г. Верещагина то, что чувствуешь себя среди какого-то совершенно новаго міра. Онѣ не похожи ни на что, когда-либо видѣнное въ Англіи: онѣ стоятъ одиноко въ своей красотѣ и варварствѣ“. Подобными отзывами были наполнены, весною 1873 г., столбцы большинства лондонскихъ газетъ.

На всемірную выставку 1873 года, въ Вѣнѣ, Верещагинъ прислалъ фотографіи (очень значительныхъ размѣровъ) со всѣхъ главнѣйшихъ своихъ картинъ, и онѣ тотчасъ же обратили на себя вниманіе европейской публики и художественной критики.

Лѣто и зиму 1873 г. Верещагинъ провелъ въ Мюнхенѣ, гдѣ написалъ нѣсколько картинъ очень большихъ размѣровъ, на сюжеты среднеазіатскіе, а весною 1874 года пріѣхалъ въ Петербургъ и выставилъ всю громадную свою коллекцію картинъ, эскизовъ и рисунковъ, въ залахъ министерства внутреннихъ дѣлъ. Кромѣ одного дня въ недѣлѣ (сборъ отъ котораго назначался для устройства школы въ Новгородской губерніи) — впускъ былъ даровой, и въ теченіе 5-ти или 6-ти недѣль марта и апрѣля мѣсяцевъ, выставка Верещагина была посѣщена такими громадными массами народа, какихъ *никогда* еще не бывало въ Россіи на какихъ бы то ни было художественныхъ выставкахъ. Это до сихъ поръ первая и единственная художественная наша выставка, имѣющая право назваться *общенародною*. Отзывы всѣхъ газетъ и журналовъ, всѣхъ критиковъ и вообще писателей были единогласны въ своемъ энтузіазмѣ и безпредѣльныхъ похвалахъ выходящему изъ ряда вонъ таланту Верещагина. Посѣтители выставки, люди разнороднаго состава и сословій, были всѣ одинаково поражены правдою, жизненностью и блескомъ картинъ ея. Печатавшіеся быстро одинъ за другимъ заводы каталога (продававшагося, не взирая на свой значительный объемъ, всего только по 5 копѣекъ, въ пользу народной школы) едва поспѣвали удовлетворять требованіямъ поминутно смѣнявшейся безчисленной толпы. Залы министерства внутреннихъ дѣлъ были всякій день, отъ 10 часовъ утра и до 5 часовъ по-полудни, переполнены до такой степени, что въ нихъ едва можно было двигаться, и полиція вынуждена была впускать публику во входную дверь лишь отдѣльными группами; остальная толпа оставалась ждать за дверью, вдоль всей лѣстницы и на пространствѣ всѣхъ сѣней— факты, небывалые у насъ на выставкахъ.

Главными картинами выставки являлся прежде всего рядъ картинъ, подъ общимъ названіемъ: „Поэма *Варвары*“ („Нападаютъ врасплохъ“, „Окружили — преслѣдуютъ“, „Представляютъ трофеи“— сцена въ самаркандскомъ дворцѣ, „Торжествуютъ“, „У гробницы святого—благодарятъ Всевышняго“, „Апоѳеозъ войны“— холмъ, сложенный изъ череповъ); затѣмъ великолѣпная по трагизму и глубочайшему чувству картина „Забытый“; потомъ двѣ картины: „У крѣпостной стѣны“ (одна изъ нихъ: „Тсс... пусть войдутъ“, другая „Вошли!“); наконецъ двѣ картины значительныхъ размѣровъ и самаго блестящаго письма, съ колоритомъ поразительной красоты: „У дверей мечети“ и „Двери Тамерлана“. Всѣ эти картины, принадлежащія къ третьей, самой зрѣлой эпохѣ творчества Верещагина, написаны имъ въ Мюнхенѣ, въ періодъ времени отъ 1871 по 1873 годъ и отличаются величайшимъ мастерствомъ техники, вмѣстѣ съ глубиною и правдивостью выраженія, вполнѣ соотвѣтствующими глубинѣ и важности выбранныхъ сюжетовъ. Нѣсколько картинъ небольшихъ размѣровъ (напримѣръ, „Хоръ дервишовъ, просящихъ милостыню“, „Политики въ опіумной лавочкѣ въ Ташкентѣ“ и др.) могутъ быть названы произведеніями переходной эпохи Верещагина, когда его темы выражались уже съ тою правдивостью и мощью, какими владѣлъ этотъ художникъ уже и въ картинахъ и рисункахъ перваго времени (каковы, напримѣръ, „Послѣ удачи“, „Послѣ неудачи“, „Опіумоѣды“), но когда онъ не успѣлъ еще достичь всего мастерства и талантливости краски, къ какимъ былъ способенъ. Наконецъ, на этой же выставкѣ представлялась глазамъ зрителя громадная масса этюдовъ, типовъ, пейзажей, видовъ, писанныхъ красками или рисованныхъ карандашомъ, которые должны были служить матеріаломъ для будущихъ картинъ, но уже и въ эскизномъ своемъ видѣ представляли проявленіе высшихъ художественныхъ качествъ.

Къ несчастію, не вся коллекція Верещагина сохранилась въ своей полнотѣ. Еще въ первые дни выставки художникъ былъ оскорбленъ и до глубины души приведенъ въ негодованіе нелѣпыми отзывами нѣсколькихъ необразованныхъ лже-патріотовъ [1]), рѣшившихся высказать художнику въ лицо, что иныя картины его „оскорбляютъ русское чувство", представляя иногда въ слишкомъ невыгодномъ свѣтѣ русское войско или отдѣльныхъ солдатъ, и въ слишкомъ благопріятномъ (!?) ташкентцевъ и хивинцевъ. Выведенный изъ терпѣнія художникъ, забывъ всякое благоразуміе и слушаясь одного своего вернаго негодованія, сжегъ нѣкоторыя изъ совершеннѣйшихъ своихъ картинъ: „Забытый", „Окружили - преслѣдуютъ" и „Вошли". Понятіе о нихъ можно теперь получить только изъ уцѣлѣвшихъ фотографій (къ счастію, большого размѣра).

Но, не смотря на все свое художественное и національное значеніе, великолѣпное собраніе картинъ Верещагина не было куплено въ Петербургѣ и не вошло въ составъ здѣшнихъ музеевъ. Оно было куплено все цѣликомъ въ Москву нашимъ знаменитымъ собирателемъ художественныхъ произведеній русской школы, П. М. Третьяковымъ, за 90,000 руб. и пожертвовано имъ въ даръ своему родному городу Москвѣ. Первоначально коллекція эта была передана Школѣ живописи и ваянія, но такъ какъ эта школа отказалась отъ дара П. М. Третьякова (фактъ изумительный по нелѣпости и безобразію!), то коллекція передана имъ въ Общество любителей художествъ, гдѣ и находится временно, до постройки для нея особаго, постояннаго помѣщенія. П. М. Третьяковъ напечаталъ при этомъ подробный каталогъ коллекціи, съ превосходно составленными самимъ Верещагинымъ описаніями; въ первый разъ эти же самыя описанія были напечатаны авторомъ въ Лондонѣ по-англійски, для выставки 1873 года, въ Хрустальномъ дворцѣ.

Но Верещагина въ это время давно уже не было въ Россіи. Едва началась петербургская его выставка 1873 года, какъ онъ уже пустился въ новыя странствія. Не похожій въ этомъ на большинство русскихъ художниковъ, обыкновенно домосѣдовъ и мало предпріимчивыхъ, онъ постоянно былъ преслѣдуемъ жаждой новыхъ ощущеній, наполненъ пытливостью, стремленіемъ въ новыя, малопзвѣстныя мѣстности далекаго Востока. У него задуманъ былъ новое путешествіе въ громадныхъ размѣрахъ: поѣхать сначала въ Соловецкій монастырь, оттуда чрезъ всю Сибирь — въ Японію, Китай и затѣмъ объѣздить всю Индію. Однако, лишь часть этого предпріятія осуществилась. Онъ оставилъ покуда въ сторонѣ Соловецкій монастырь, Сибирь, Японію и Китай, и уѣхалъ моремъ въ Индію, въ концѣ марта 1874 года.

Едва онъ успѣлъ покинуть Петербургъ, какъ Академія Художествъ присудила ему званіе профессора. Но Верещагинъ не пожелалъ принять его. Въ № 252 „Голоса" за 1874 было напечатано слѣдующее его „Письмо къ редактору":

„Извѣстясь о томъ, что Императорская Академія Художествъ произвела меня въ профессора, я, считая всѣ чины и отличія въ искусствѣ безусловно вредными, нахально отказываюсь отъ этого званія". В. Верещагинъ.

Бомбей, 1-го (13) августа.

Этотъ отказъ вызвалъ не только въ средѣ художниковъ, но даже и въ средѣ публики такую бурю, подобную которой вѣроятно-ли можно встрѣтить во всей художественной исторіи. „Какъ, кричали одни, онъ могъ сдѣлать такую дерзость Академіи! Профессорами были: Брюлловъ, Бруни, Басинъ, Пименовъ и др. свѣтила искусства, а онъ, Верещагинъ, отказался!" Появились и печатныя статьи въ журналахъ. Иванъ Урусовъ писалъ въ „Совр. Извѣстіяхъ" (№ 233 1874 года): „Безпримѣрное дѣло совершается на Руси! Отказывается отъ почетнѣйшаго званія, носящаго Императорскою Академіею Художествъ! Не въ затрудненіи, какимъ имя или скрыться, при видѣ такого явленія, необычайнаго у насъ и рѣдкаго въ цѣломъ свѣтѣ. Истолковать все это нарушеніемъ приличія и выразить увѣренность, что его „странный отказъ" произведетъ впечатлѣніе только на „непризнанныхъ геніевъ, разглагольствующихъ по трактирамъ и погребкамъ", авторъ не берется на себя смѣлость". Въ концѣ своей замѣтки г. Урусовъ величаетъ Верещагина „Ташкентско-бомбейскимъ величествомъ".

Всѣдъ за г. Урусовымъ выступилъ петербургскій академикъ Тютринновъ. Въ № 265 „Русскаго Міра" 1874 г. онъ говорилъ: „Не показуется ли странно г. Верещагина особенно снисходительнымъ, если онъ и хуже, каждому просвѣщенному человѣку, кто, что ихъ писала рука европейца! Можно подумать, что г. Верещагинъ изъ русскаго преобразованія души и тѣла въ одинъ изъ тѣхъ типовъ, которые онъ набросалъ въ своихъ картинахъ. Изъ его званія должно заключить, что такому художнику, какъ онъ, всякіе почетные титулы вредны, а полезны лишь деньги, деньги и деньги, которыя онъ умѣетъ дать и выручить". Затѣмъ г. Тютринновъ утверждалъ, что картины Верещагина писаны въ Мюнхенѣ „*наименѣйшими способами*", что одному человѣку не подъ силу въ 4—5 лѣтъ написать такую массу картинъ, и поэтому-то г. Верещагину, давшему только свою фирму, и совѣстно было принять профессорства.

Эти возмутительныя нелѣпости и сплетническія подтасовки послужили поводомъ къ такимъ протестамъ и опроверженіямъ со стороны художниковъ русскихъ и иностранныхъ, какихъ никогда еще не встрѣчалось въ лѣтописяхъ искусства. Одиннадцать русскихъ художниковъ [2]) напечатали („Голосъ" 1874, № 273) короткое, но энергическое заявленіе, гдѣ говорили: „Никогда въ печати не появлялось болѣе возмутительнаго обвиненія, направленнаго противъ художника. Тѣмъ не менѣе, мы, пишущіе эти строки, не сочли за себя въ правѣ возражать академику Тютринову, если онъ говорилъ отъ своего лица, а не отъ лица художниковъ вообще. Подобное обобщеніе его мнѣнія съ

[1]) Генерала. *В. С.*

[2]) Баронъ М. П. Клодтъ, В. Якоби, И. Шишкинъ, П. Забѣлло, К. Гунъ, баронъ М. К. Клодтъ, Г. Мясоѣдовъ, Н. Брюлловой, П. Чистяковъ, А. Поповъ и Н. Ге.

мнѣніемъ всѣхъ художниковъ обязываетъ насъ заявить публично, что мнѣнія г. Тютрюмова намъ совершенно чужды. Мы не дѣлимъ ни его разочарованій, ни подозрѣній, ни его критическихъ взглядовъ, и смѣемъ думать, что Верещагинъ съ честью можетъ оставаться въ семьѣ русскихъ художниковъ, что̀ бы ни думалъ о немъ г. академикъ Тютрюмовъ". Съ своей стороны, мюнхенское Художественное Товарищество (состоящее изъ 700 приблизительно мюнхенскихъ художниковъ), къ которому былъ посланъ изъ Петербурга запросъ о всемъ, что̀ ему извѣстно о художественной дѣятельности Верещагина за время его пребыванія въ Мюнхенѣ отъ 1871 по 1873 годъ, отвѣчало, что оно произвело ближайшее разслѣдованіе по этому предмету, созывало общее собраніе своихъ членовъ, что никакіе факты не подверждаютъ того, что было высказано академикомъ Тютрюмовымъ, что „какъ въ ихъ общемъ собраніи, такъ и внѣ его, во всѣхъ художественныхъ кружкахъ, фактъ *оклеветанія* такого высокаго художника, какъ Верещагинъ, вызвалъ глубочайшее негодованіе, и что безъ единаго исключенія — всѣ многочисленные художники, знающіе произведенія Верещагина по фотографіямъ, выразили самую твердую увѣренность, что высокая оригинальность этихъ созданій на сюжеты изъ Ташкентской войны, рѣшительно исключаетъ участіе всякой другой руки, кромѣ руки одного единственнаго мастера". Заявленіе это, за подписью предсѣдателя, секретаря и членовъ комитета мюнхенскаго Художественнаго Товарищества (въ числѣ которыхъ находилось нѣсколько европейскихъ знаменитостей) было напечатано въ переводѣ, въ № 1 „Голоса" 1875 года. Это заявленіе было встрѣчено съ симпатіей всею русской прессой (кромѣ „Отеч. Записокъ", нашедшихъ приличнымъ и умѣстнымъ высказать свои ироническія „сомнѣнія") [1]) и этотъ постыдный Тютрюмовскій эпизодъ на томъ и кончился.

Въ Индіи Верещагинъ пробылъ только два года, съ конца весны 1874 по начало весны 1876 года. Ужасный климатъ этой страны, безпрерывные тяжелые переѣзды и особливо восхожденіе на снѣжныя вершины Гималаевъ настолько разрушительно подѣйствовали на его здоровье, что англійскіе доктора посовѣтовали ему немедленно вернуться въ Европу. Верещагинъ пріѣхалъ въ Парижъ и привезъ съ собой цѣлую массу этюдовъ съ натуры, видовъ, портретовъ, типовъ и архитектурныхъ перспективъ. По слухамъ, эти его послѣднія работы превосходятъ все то, что̀ онъ писалъ ранѣе. Въ окрестностяхъ Парижа [2]), В. В. Верещагинъ купилъ себѣ мѣсто, и началъ строить тамъ мастерскую огромныхъ размѣровъ, чтобы опять превратить свои этюды въ цѣлую коллекцію блестящихъ историческихъ картинъ. Но едва онъ взялся за кисть, какъ вдругъ вспыхнула русско-турецкая война.

Тогда Верещагинъ бросилъ все и поскакалъ на войну. Онъ явился на Дунай не только съ кистью и карандашемъ, оцѣненными всей Европой, но съ готовностью идти въ бой за великую идею освобожденія народовъ, какъ простой солдатъ, съ штыкомъ въ рукахъ. Извѣстія о его пребываніи въ арміи сообщались постоянно въ „Новомъ Времени". Ранѣе полученія В. В. Верещагинымъ раны 8-го іюля, во время отчаянно-храбраго похода на шлюпкѣ лейтенанта Скрыдлова, среди бѣла дня, противъ большого турецкаго монитора, на Дунаѣ, онъ много работалъ; но затѣмъ болѣзнь приковала къ его Бранкованскому госпиталю въ Бухарестѣ, и тутъ онъ пробылъ довольно долго, цѣлыхъ два мѣсяца. Во время болѣзни, нашъ огненный художникъ испытывалъ не одну только физическую боль, по отзывамъ медиковъ, крайне мучительную: онъ страдалъ еще потому, что опасался, что ему не суждено будетъ увидать своими глазами тѣ славные эпизоды изъ борьбы за свободу угнетенныхъ народовъ, которыхъ онъ съ своимъ живымъ талантомъ желалъ явиться впослѣдствіи изобразителемъ. Но страхи его были напрасны: хотя еще не совсѣмъ оправившійся отъ раны, онъ присутствовалъ при гигантской Плевненской битвѣ 30-го августа, и ему суждено было въ этотъ день понести тяжкую утрату. Въ этомъ бою погибъ братъ его Сергѣй, художникъ, отличавшійся въ продолженіе послѣднихъ мѣсяцевъ отчаянною храбростью и принесшій много самой значительной пользы знаменитымъ отрядамъ генераловъ Гурко и Скобелева, хотя самъ оставался штатскимъ, добровольцемъ. Другой братъ Верещагина, Александръ, казацкій офицеръ, былъ раненъ также въ этомъ бою. Въ началѣ осени 1877 года, уже совершенно оправившись, Верещагинъ объѣздилъ всѣ главныя мѣста большихъ и малыхъ битвъ въ Болгаріи и набросалъ красками, иногда подъ градомъ пуль и гранатъ (какъ напр., въ Шипкинскомъ проходѣ), множество этюдовъ для будущихъ своихъ картинъ, которыми онъ намѣренъ иллюстрировать великую современную эпопею окончательнаго освобожденія Европы отъ Азіи.

(*„Русс. Соврем. Дѣятели", изд. А. О. Баумана, Спб. 1877, т. II, стр. 111—123*).

Три французскихъ скульптора въ Россіи.

Въ XVIII столѣтіи, во всей Европѣ была мода на французскихъ художниковъ, точь въ точь такая же, если еще не бо̀льшая, какая существовала въ предыдущемъ столѣтіи на художниковъ итальянскихъ. Не было такого великаго или малаго двора, куда бы не выписывали, за большія деньги, французскихъ архитекторовъ, живописцевъ и скульпторовъ; не было такой столицы, имѣющей претензію на современность и блескъ, которая не наполнялась бы дворцами и

[1]) Статья эта была написана Н. Мемертомъ.

[2]) Maisons-Laffitte. *В. С.*

и домами, картинами и статуями французскаго ввоза и склада. Россія, всегда такая охотница до чужихъ нравъ и примѣровъ, не отставала отъ прочихъ, конечно, и по части дѣлъ художественныхъ, усердно тянулась за другими и напомнилась не хуже того бы то ни было французскими художественными произведеніями.

Разумѣется, какъ всегда въ подобныхъ случаяхъ, большинство созданій, явившихся на свѣтъ при такихъ условіяхъ, было посредственно или плохо. Кто же отпуститъ на чужую сторону своихъ хорошихъ художниковъ, кто уступитъ хорошія созданія своего современнаго искусства? Каждый старается задержать все лучшее у себя дома. Такимъ образомъ обыкновенно отправляются служить на чужбину художники второстепенные, посредственные, и ѣдутъ въ чужія галереи тѣ изъ своихъ картинъ и статуй, которыя будутъ похуже и подешевле. Исключенія рѣдки. Такъ было и съ Россіей въ прошломъ вѣкѣ. Однако же, среди общей массы художественной посредственности, наводнившей Россію, въ теченіе XVIII столѣтія, есть нѣсколько созданій самаго высокаго достоинства, такихъ, которыя имѣютъ великое значеніе не только у насъ и для насъ, но и для всего европейскаго искусства. Это—нѣкоторыя изъ скульптуръ Фальконэ, Кадо и Гудона. Созданное этими тремя французами не только выше всего, что произведено было, въ XVIII вѣкѣ, русскими скульпторами, но такими выше всего, сдѣланнаго тогда и французскими. Несмотря, однако же, на все капитальное свое значеніе, произведенія эти мало у насъ извѣстны, а авторы ихъ почти и вовсе не признаны, даже мало кому извѣстны. Что же касается до благотворнаго вліянія, какого естественно всегда ожидать отъ высоко-талантливыхъ личностей и созданій, то оно оказалось у насъ равнымъ нулю: никто изъ нашихъ художниковъ, въ цѣлыхъ сто лѣтъ, не попробовалъ стать на ту новую дорогу, какую указывали талантливые чужестранцы, и всѣ они продолжали плести прежнюю, заурядную канитель, точно среди насъ вовсе ничего новаго не прибавилось, ничего такого, что призывало бы къ свѣжей оригинальной мысли, къ иному противъ прежняго стремленію, къ иному противъ прежняго почину.

Эти факты кажутся мнѣ настолько любопытными и достойными всяческаго вниманія, что я рѣшился ихъ разсмотрѣть и оцѣнить.

I.

ФАЛЬКОНЭ.

Скоро послѣ восшествія своего на престолъ, Екатерина II задумала поставить памятникъ Петру Великому. Правда, еще и раньше была объ этомъ предметѣ рѣчь, уже съ начала царствованія Петровой дочери, императрицы Елизаветы; но разныя обстоятельства, въ томъ числѣ малодушіе выбраннаго художника, помѣшали выполненію намѣренія: Петру III было вовсе не до великаго своего дѣда, у него свой особенный бакъ на нѣмецкій манеръ ч вѣкъ, сущій идолъ—прусскій король Фридрих такъ что уже только Екатеринѣ II оставалось что и серьезно взяться за дѣло и поставить памятникъ преобразователю Россіи. На своихъ художниковъ б плохая надежда, и вотъ первоприсутствующій нашему ему, князю Голицыну, поручили отыскать хорошаго французскаго художника, который согласился бы пріѣхать въ Петербургъ и сочинить памятникъ, п ный для Россіи.

Князь Голицынъ былъ человѣкъ очень ж ній добрый и пріятный, но о нашемъ русс имѣлъ столько же понятія, какъ всѣ тогдашніе наши бояре, т.-е. никакого, и Екатерина II сама о немъ, даже гораздо позже, въ 1767 г „Онъ не знаетъ русскаго языка, имѣетъ большія нашей знати, и однако же съ этимъ знаніемъ ни какой другой не имѣетъ, онъ кажется, справедлив богатству“ [1]). Что касается искусства, Голицын онъ тоже ровно ничего не разумѣлъ, и лишь раздо позже началъ мало-по-малу разбирать нѣк „дѣлать успѣхи“ въ понятіяхъ художественныхъ п изведеній [2]). Впрочемъ, онъ постоянно былъ въ ц всѣхъ тогдашнихъ знаменитостей, и ему не тр было получить столько утѣшительныхъ извѣстій по ц ныхъ для Россіи скульпторахъ. Только, по нѣк ронтности, ничего хорошаго не нашелось нельзя если бы въ числѣ знакомыхъ Голицына не было ловѣка, оригинальнаго и сильнаго духомъ, и въ бенности глубокаго и могучаго въ понятіяхъ худо ства и художниковъ. Это былъ—Дидро, тотъ ч вѣкъ, который не только свѣтлѣе и оригинал всей тогдашней Франціи, но, можетъ быть, свѣтл оригинальнѣе всей тогдашней Европы смотрѣл искусство, не хотѣлъ знать никакихъ школьныхъ р разсудковъ, и значитъ, прямо направлялся къ р женію новыхъ дорогъ. Ему то Россія прежде вс и обязана своей великолѣпной статуей Петра I ликаго.

Дидро былъ уже давно пріятель со скульпто Фальконэ, и вокругъ всѣ другіе видѣли въ немъ чел человѣка довольно талантливаго, но за то очень высокомѣрнаго и странно-оригинальнаго, отъ чего ждали въ немъ задатки чего-то большого. Вообще ныя до тѣхъ поръ въ публикѣ скульптуры фран не производили никакого особеннаго впечатлѣнія, не выдвигали художника на первый планъ. Одно нихъ были бюсты и статуи изъ обожженой глины мягкаго камня (амуры, музы, граціи, женскія и р скія фигуры и т. д.), нравившіяся дамамъ и особ маркизѣ Помпадуръ, которая ставила ихъ въ сво садахъ или будуарахъ, какъ вещи очень граціозны другія (какъ наприм., его „Милонъ Кротонскій“) бы настолько посредственны или почти неважны, что даже авторъ бракова[л] ихъ самымъ энергическим образомъ; наконецъ, третьи принадлежали къ театра

---

[1]) Сборникъ Имп. Русск. Истор. Общества, 18 т. XVII, стр. 21.

[2]) Oeuvres complètes de Diderot. Paris, 1876, т XVIII, письма Дидро 1767 и 1768 гг., стр. 288 и 2

ной декоративной манерѣ, введенной въ моду, за 100 лѣтъ передъ тѣмъ, знаменитымъ Бернини въ Италіи. Сюда относятся всего болѣе „Положеніе во гробъ“ и „Благовѣщеніе“, выполненныя почти уже 40-лѣтнимъ Фальконэ для церкви св. Рока въ Парижѣ: на безвкусіе, банальность или манерность фигуръ, на злоупотребленіе скульптуры въ каменныхъ облакахъ, лучахъ солнца и безконечныхъ драпировкахъ указывали всѣ тогдашніе критики, въ томъ числѣ и Дидро. И, несмотря на такіе малоутѣшительные результаты въ общемъ, Дидро все-таки чувствовалъ, что въ Фальконэ сидитъ больше, чѣмъ сколько тотъ выразилъ до тѣхъ поръ въ своихъ созданіяхъ. Онъ съ нимъ былъ знакомъ лично, онъ съ нимъ разговаривалъ, спорилъ и переписывался, онъ видѣлъ, что въ немъ есть что-такое, чего нѣтъ въ другихъ художникахъ, и глубже, и сильнѣе, и своеобразнѣе; онъ вѣровалъ, что рано или поздно изъ рукъ этого человѣка выйдетъ что-то необыкновенное, и старался поэтому обратить на него все вниманіе своихъ соотечественниковъ. Уже описывая выставки 1761 и 1763 года, Дидро съ жаромъ указывалъ на достоинства одного его мраморнаго бюста (докторъ Фальконэ, старикъ) и группы „Пигмаліонъ“, изъ обожженной глины. Конечно, еще и тутъ оставались у Фальконэ многіе изъ его прежнихъ недостатковъ, и конечно, Дидро навѣрное сознавалъ ихъ не меньше своего знаменитаго пріятеля Гримма, говорившаго, наприм., что группа „Пигмаліона“, правда, мила, прелестна, граціозна, но — очень, очень манерна [1]), и, однакоже, не смотря на всѣ недостатки эти, Дидро продолжалъ стоять на своемъ, что Фальконэ идетъ впередъ, сильно ростетъ и развивается, и, по поводу выставки 1765 года, онъ могъ уже воскликнуть, говоря про своего друга: „Вотъ геніальный человѣкъ, полный всякихъ качествъ, свойственныхъ и несвойственныхъ генію. Въ немъ есть бездна тонкаго вкуса, ума, деликатности, прелести и граціи, онъ неотесанъ и выполированъ, милъ и шершавъ, нѣженъ и суровъ; онъ мнетъ глину и мраморъ, и въ то же время читаетъ и размышляетъ; онъ мягокъ и ѣдокъ, серьезенъ и забавенъ; онъ философъ, ни во что не вѣритъ, но знаетъ — почему; онъ добрый отецъ, и, однакоже, сынъ бѣжалъ отъ него; онъ любилъ свою любовницу до безумія, и, однакоже, уморилъ ее горемъ, — отчего потомъ сталъ печаленъ, мраченъ, меланхоличенъ, и чуть самъ не умеръ съ горя; вотъ уже какъ давно онъ ее потерялъ, и до сихъ поръ все безутѣшенъ. Прибавьте къ этому, что нѣтъ человѣка болѣе ревниваго къ признанію его современниками, и болѣе равнодушнаго къ признанію его потомствомъ. Онъ доводитъ эту философію до непостижимой степени, и сто разъ мнѣ разсказывалъ, что гроша не дастъ за то, чтобы закрѣпить вѣчное существованіе за самой превосходной изъ своихъ статуй. Пигаль, добрѣйшій Пигаль, котораго прозвали въ Римѣ лошакомъ скульптуры, научился, посредствомъ большой практики, изображать натуру, но у него нѣтъ и никогда не будетъ Фальконетскаго идеала, а Фальконэ уже и теперь обладаетъ умѣньемъ Пигаля. Впрочемъ, оба они великіе люди, и когда столѣтій черезъ 15 или 20 выкопаны будутъ изъ развалинъ Парижа какія-нибудь ноги или головы ихъ статуй, онѣ докажутъ, что мы не дѣти были, по крайней мѣрѣ, по части скульптуры. Увидавъ „Пигмаліона“ Фальконэ, Пигаль сказалъ ему: „Мнѣ бы пріятно было, если бы это я сдѣлалъ“. Когда реймсскій монументъ (статуя Людовика XV) былъ выставленъ для публики, Фальконэ, не любившій Пигаля, сказалъ ему, послѣ осмотра, и хорошаго осмотра, его работы: „Мосье Пигаль, я васъ не люблю, и думаю, что вы мнѣ отвѣчаете тѣмъ же: я видѣлъ вашего „Гражданина“ [4]); можно сдѣлать что-нибудь столько же чудесное, потому что вы это сдѣлали; но я не думаю, чтобы искусство могло идти еще на черточку далѣе. Но это ничуть не мѣшаетъ тому, что мы останемся въ отношеніи одинъ къ другому такими же, какъ мы теперь“. „Вотъ мой Фальконе“ [1]).

Это все писано въ 1765 году. Понятно, что когда, скоро послѣ, князь Голицынъ повелъ рѣчь о томъ, что надо послать въ Петербургъ „лучшаго“ французскаго скульптора, Дидро заговорилъ громче всѣхъ, и настоялъ на томъ, чтобы не приглашали никого другого, кромѣ Фальконэ. Князь Голицынъ послушался великаго художественнаго критика, своего пріятеля, и хорошо сдѣлалъ. Впрочемъ, кромѣ стороны эстетической, Фальконэ приходился и въ другихъ отношеніяхъ ему на руку: онъ былъ честности самой необыкновенной, и совѣстливъ, какъ никто, такъ что, напримѣръ, года за 4 передъ тѣмъ, въ 1762 году, хотѣлъ было воротить назадъ, министру двора Людовика XV, всѣ деньги, полученныя имъ за одну большую работу, затянувшуюся вовсе не по его винѣ: его насилу тогда уломали оставить эти деньги у себя въ карманѣ [2]). Въ настоящемъ случаѣ, Фальконэ показалъ точно такое же отсутствіе корыстолюбія: вмѣсто громадныхъ суммъ, какія запрашивали другіе парижскіе художники (миниумъ — 450,000 франковъ), онъ объявилъ, что желаетъ получить за свою работу только 200,000 фр. (въ 8 лѣтъ, по 25,000 фр. въ годъ), и сколько его ни уговаривали Дидро и самъ князь Голицынъ взять больше, 300,000 фр., онъ сталъ на своемъ, и никого не хотѣлъ слушаться, говоря, что ему довольно того, что онъ спрашиваетъ, а остальные 100,000 фр. „пусть ему выплатятъ на хорошемъ обращеніи, что никому ничего не стоитъ“ [3]). Передавая это Бецкому, Дидро отъ себя еще разсказывалъ: „Позвольте, милостивый государь, мнѣ, какъ другу Фальконэ, раскрыть вамъ то, что мой художникъ, по возвышенности своей души, навѣрное скрылъ бы отъ васъ. Онъ уѣзжаетъ изъ страны, гдѣ его

[1]) Diderot. Oeuvres, Vol. X, Salon de 1765, стр. 431, примѣчаніе.

[1]) Одна изъ статуй монумента.

[2]) Diderot, Oeuvres, Vol. X, Salon de 1765, стр. 426.

[3]) Gazette des beaux arts. 1869, статья. „Et. Maur. Falconet et M. A. Collot, par Ch. Cournault“, стр. 119—120.

[4]) Сборн. Истор. Общ., т. XVII, стр. 369.

уважаютъ; пятидесяти лѣтъ отъ роду, онъ покидаетъ свой очагъ, домъ, имъ самимъ выстроенный, деревья, имъ самимъ посаженныя, садикъ, гдѣ онъ работалъ собственными руками, дорогихъ друзей; онъ отказывается отъ развлеченій, художественныхъ изученій, отъ всѣхъ утѣхъ прелестнаго уединенія, и рѣшился на это не изъ-за жажды золота, не изъ-за надежды увеличить свое благосостояніе. Онъ презираетъ золото, онъ человѣкъ вожилой, и у него есть состояніе мудреца. Но его увлекаетъ талантъ и желаніе обезсмертить себя великимъ и чудеснымъ созданіемъ" [1]).

Однимъ словомъ, что касается самого Фальконе, дѣло съ нимъ устроилось очень скоро и просто, „не больше какъ въ какіе-нибудь четверть часа", разсказываетъ Дидро. Одно только казалось ему всего существеннѣе и нужнѣе, что онъ и постарался включить въ контрактъ: это, чтобы послѣ утвержденія его проекта императрицей, никто уже болѣе не вмѣшивался въ его дѣло, никто бы не являлся къ нему указчикомъ, такъ чтобъ онъ спокойно и въ совершенномъ уединеніи могъ вести свою работу.

Несмотря, однако же, на блестящую будущность, открывавшуюся ему впереди, несмотря на всѣ ласки русскаго посланника, кн. Голицына и увлеченіе новаго императрицы, Бецкаго, несмотря на всю надежду создать что-то совершенно новое и талантливое, Фальконе уѣхалъ изъ Парижа съ горестью и слезами, точно будто предчувствовалъ, что не всѣ его мечты осуществятся, и онъ самъ много утратитъ изъ того, чѣмъ обладалъ въ ту минуту. Ровно 8 лѣтъ, Фальконе, пробывъ въ Россіи 12, разсѣялся съ Дидро, сильно постарѣлъ и опустился, интригуетъ въ Петербургѣ тысячу непріятностей отъ Бецкаго, потому что это былъ одинъ изъ тѣхъ людей, которые никого стѣснять, ни мѣста свять, выѣхать, возвратился въ Парижъ, даже не видавъ открытія своего дорогого созданія, памятника Петра Великаго, и на старой своей родинѣ вскорѣ уже не въ состояніи былъ произвести ни части дорогого ему художества.

Проектъ памятника Петру Великому былъ составленъ еще въ Парижѣ, и вызванъ Фальконе въ Россію. Говорятъ, онъ сложился у него почти мгновенно, во время разговоровъ съ Дидро. Въ первомъ своемъ письмѣ къ Бецкому, тотчасъ по полученіи и утвержденіи выбранъ своего друга, Дидро писалъ: „Ут[illegible]

[illegible]

[1]) [illegible] Diderot, Vol. III, p. [illegible] Paris, [illegible] 1798. Corr. Lit. [illegible], t. XVII, стр. 367

[illegible] татъ надъ вещью обыкновенною и низкою. [illegible] ментъ будетъ простъ, но высокій сообразно характеру героя; конечно, его можно было бы [illegible] гатить, но вы знаете лучше меня, что въ [illegible] ствахъ богатство почти всегда слѣдуетъ [illegible] всего высокаго. Наши художники обыкновенно [illegible] въ мастерскую. Всѣ непріятности его съ тѣмъ, [illegible] онъ освободился отъ противныхъ дерзостей, и я [illegible] вернѣй разъ вижу, что всѣ рукоплещутъ идеѣ [illegible] мой, и художники, и свѣтскіе люди, и знатоки, и [illegible] токи" [1]).

Въ этихъ словахъ Дидро [illegible] родѣ потаціи и предостереженія Бецкому: [illegible] десять, любезный другъ, умѣть [illegible] вмѣшайся въ это дѣло со своими совѣтами и [illegible] поправками, на то Фальконе, помощникъ, или [illegible] и уйдетъ домой. И такое предостереженіе было [illegible] все не лишнее, ему могутъ не дать [illegible] мѣрѣ или напрасно со стороны Дидро и Фальконе. Бецкій могъ, къ несчастію, противиться на [illegible] вованіе искусства, и далъ, [illegible] [illegible] дательство своимъ [illegible] части. Онъ, еще раньше утвержденія работы за [illegible] ника, предложилъ къ своему [illegible] [illegible] [illegible] проектъ памятника Петру Великому, [illegible] [illegible] записки на французскомъ языкѣ. Онъ [illegible] [illegible] вѣрилъ, что памятникъ Петру I должно [illegible] [illegible] имѣть такое же прекрасное соединеніе [illegible] скульптуры, какое существуетъ въ [illegible] [illegible] [illegible]

ратрицѣ, значитъ Бецкому пришлось спрятать въ карманъ свои прекрасныя художественныя соображенія.

Но вотъ что странно: тотъ самый Дидро, который восторгался проектомъ Фальконэ, который самъ же былъ одаренъ чудеснымъ художественнымъ чутьемъ и чувствомъ, который повинутно нападалъ на глупыя, манерныя или тяжеловѣсныя затѣи современныхъ скульпторовъ, на этотъ разъ измѣнилъ самому себѣ и тоже вздумалъ подавать совѣты Фальконэ насчетъ расположенія и „усовершенствованія“ его созданія. Что дѣлать—привычка! Дидро, каковъ онъ ни былъ Дидро, а все былъ немножко развращенъ привычкою командовать надъ французскими художниками, необходимостью учить ихъ уму-разуму, подсовывать имъ свои мысли и проекты для композицій. Онъ вдругъ, на этотъ разъ, нашелъ необходимымъ прочитать такую рацею своему другу: „Покажите намъ вашего героя, какъ онъ несется, на горячемъ конѣ, на вершину скалы, служащей ему пьедесталомъ, и гонитъ передъ собою варварство; пусть потоки свѣтлой воды стремятся изъ разщелинъ этой скалы, соберите эту воду въ сельскій и дикій бассейнъ, позаботьтесь объ общественной пользѣ, не мѣшая поэзіи; пусть я увижу варварство съ полуразметанными, полу-сплетенными волосами, а тѣло его покрыто звѣриною шкурою, и эта фигура обращаетъ къ вашему герою свои дикіе глаза и грозитъ ему, сама же она испугана и готова быть попранною ногами коня. Пусть я увижу, съ одной стороны, любовь народовъ, какъ они съ руками, воздѣтыми къ своему законодателю, слѣдятъ за нимъ глазами и осыпаютъ его благословеніями. Пусть я увижу, съ другой стороны, фигуру, олицетворяющую народъ, и эта фигура лежитъ на землѣ и спокойно наслаждается довольствомъ, покоемъ и охраной. Пусть эти фигуры, помѣщенныя между скалистыхъ массъ, окаймляющихъ вашъ бассейнъ, образуютъ величавое цѣлое и представятъ со всѣхъ сторонъ интересное зрѣлище. Не оставляйте въ сторонѣ ни одной истины, изобрѣтайте, выполняйте величайшій памятникъ въ мірѣ“. Фальконэ не послушался и этого казеннаго проекта, столько недостойнаго Дидро, и ставившаго его на одну доску съ жалкими вылумками Бецкаго. Онъ просто-на-просто отвѣчалъ своему другу, подъ благовиднымъ предлогомъ своихъ пожилыхъ лѣтъ, что не станетъ выполнять его кудрявыхъ аллегорій, и сдѣлаетъ то, что у него было у самого въ головѣ. „Монументъ мой будетъ простъ, писалъ онъ. Тамъ не будетъ ни варварства, ни любви народовъ, ни олицетворенія народа. Можетъ быть, эти фигуры прибавили бы больше поэзіи въ мое произведеніе, но въ моемъ ремеслѣ, когда тебѣ 50 лѣтъ отъ роду, надо затѣвать попроще, если хочешь дожить до послѣдняго акта. Прибавьте къ этому, что Петръ Великій санъ себѣ сюжетъ и аттрибуты—довольно показать его. Итакъ, я ограничусь одной статуей этого героя, котораго я не трактую ни какъ великаго полководца, ни какъ побѣдителя, хотя онъ, конечно, былъ и тѣмъ и другимъ. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодѣтеля своей страны, и вотъ ее-то и надо показать людямъ. Мой царь не держитъ никакого жезла; онъ простираетъ свою благодѣтельную десницу надъ объѣзжаемою имъ страною. Онъ поднимается на верхъ скалы, служащей ему пьедесталомъ —эмблема побѣжденныхъ имъ трудностей. Итакъ, эта отеческая рука, эта скачка по крутой скалѣ— вотъ сюжетъ, данный мнѣ Петромъ Великимъ [1]). Природа и люди противупоставляли ему самыя отпугивающія трудности; сила и упорство его генія преодолѣли ихъ, онъ быстро совершилъ то добро, котораго никто не хотѣлъ. Кругомъ Петра Великаго не будетъ никакой рѣшотки; зачѣмъ сажать его въ клѣтку? Если надо будетъ защитить мраморъ и бронзу отъ сумасшедшихъ и дѣтей, на то есть часовые въ русской имперіи. Вы знаете, что я не одѣну его по-римски, точно также, какъ не одѣлъ бы Юлія Кесаря или Сципіона по-русски“ [2]).

Дидро не возражалъ болѣе, но за то Бецкій не унимался со своими совѣтами и наставленіями. Черезъ нѣсколько времени послѣ пріѣзда Фальконэ въ Россію, и когда тотъ былъ въ полномъ разгарѣ своей работы, Бецкій сталъ ему внушать, чтобы онъ сообразился съ двумя конными статуями, античной, Марка Аврелія въ Римѣ, и новой, Филиппа IV, въ Мадридѣ, тѣмъ болѣе, что у послѣдней конь такъ же, какъ на проектѣ Фальконэ, держался на однѣхъ заднихъ ногахъ, а передними висѣлъ на воздухѣ. Гордый Фальконэ отказался, ссылаясь на плохую, по его убѣжденію, работу и той и другой статуи; тогда Бецкій потребовалъ, чтобы скульпторъ написалъ критику мадридскаго монумента, „для прочтенія императрицѣ“. Фальконэ и того не захотѣлъ, и находясь въ то время въ самой интимной, художественно-литературной перепискѣ съ Екатериной II, тотчасъ же написалъ ей (11 мая 1768 г.): „Генералъ Бецкій приглашаетъ меня написать замѣчанія на статую Buon Retiro [3]), для прочтенія вашему величеству. Не могу сдѣлать ни одного замѣчанія, котораго вы не сдѣлали бы лучше меня. Лучшее мое замѣчаніе— повиноваться. Такъ какъ задача не въ томъ состоитъ, чтобы подражать этой статуѣ, или критиковать ее, ея худое исполненіе не должно останавливать насъ. Точно также не надо останавливаться на размышленіяхъ письма [4]) объ античности: статуя Марка Аврелія прилична для Марка Аврелія, а статуя другаго человѣка должна быть прилична для другаго человѣка. Разные портреты столь же мало должны походить одинъ на другой, какъ и физіономіи разныхъ личностей. Точно также должно быть и со статуями героевъ. Впрочемъ, древніе не на столько окон-

---

[1]) У Фальконэ крѣпко сидѣла въ головѣ мысль объ „отеческой“ рукѣ Петра, простертой у него на монументѣ. Онъ употребилъ это самое слово, нѣсколько лѣтъ спустя, въ 1775 году, показывая въ своей мастерской, модель статуи англійскому путешественнику Рэксэлю, см. Tour through some northern parts of Europe, by Wraxall, London, 1775, p. 231.

[2]) Diderot, Oeuvres, Vol. XVIII, p. 185—186.

[3]) Загородный дворецъ близъ Мадрида.

[4]) Вѣроятно, Бецкаго.

чательно были нашими учителями, не на столько все превосходно дѣлали, чтобы новымъ людямъ уже не оставалось ровно ничего самимъ дѣлать“ [1]). Хотя Екатерина II мало разумѣла въ искусствѣ, и, конечно, подчинялась общепринятымъ тогда авторитетамъ, но со всегдашнимъ своимъ острымъ умомъ сразу увидѣла, что Фальконэ правъ, и отвѣтила ему 16 мая: „Послушайте, оставьте и статую Buon Retiro, и статую Марка Аврелія и плохія разсужденія тѣхъ, кто ничего не понимаетъ, и продолжайте идти своей дорогой; вы во сто разъ лучше сдѣлаете, слушаясь только своего упрямства (извините меня за это выраженіе, я ему не придаю никакого худого смысла“) [2]). И Фальконэ былъ снова избавленъ отъ усерднаго не въ мѣру и назойливаго доки Бецкаго.

Про статую Buon Retiro надо сказать нѣсколько словъ. Это первая изъ всѣхъ извѣстныхъ большихъ статуй (такъ какъ маленькихъ съ этимъ мотивомъ есть много изъ древняго и новаго времени), гдѣ конь стоитъ на однѣхъ заднихъ ногахъ. Такую неслыханную и невиданную въ Европѣ новость первый попробовалъ флорентійскій скульпторъ Такка, художникъ посредственный и теперь давно забытый, но въ началѣ XVII вѣка славившійся своими мраморными и бронзовыми конями. Когда испанскій король Филиппъ IV заказалъ ему свою конную статую, „Такка подумалъ, разсказываетъ Балдиннуччи, что королю будетъ очень пріятно, если онъ, художникъ, изобразитъ его коня не такъ, какъ всѣ, т.-е. идущимъ шагомъ, а скачущимъ курбетами или въ галопъ“ [3]). Статую Такка вылѣпилъ, придерживаясь коннаго портрета короля, писаннаго масляными красками, по одному свидѣтельству — Рубенсомъ [4]), по другому — Веласкецомъ [5]). Но всего важнѣе, при этомъ, то, что самъ Галилей участвовалъ въ соображеніяхъ на счетъ постановки коня на заднихъ ногахъ, и пока всѣ тогдашніе художники, профессора и любители считали эту затѣю совершенно неосуществимою химерою, онъ доказалъ Таккѣ полнѣйшую ея практическую исполнимость [6]). Въ 1640 году статуя Филиппа IV была поставлена на мѣсто, въ саду Buon Retiro, а оттуда перевезена, въ 1844 году, въ Мадридъ, и поставлена на Piazza del Oriente, передъ дворцомъ [7]), значитъ въ теченіе почти 250 лѣтъ она служитъ доказательствомъ того, что можетъ выдти, когда художникъ и посредственъ, да вздумаетъ хорошую вещь, и ему въ этомъ поможетъ великій научный умъ. Скоро послѣ изобрѣтенія Такки, другой итальянецъ воспользовался его идеей: это былъ Бернини. Въ концѣ 40-хъ годовъ того же столѣтія онъ поставилъ въ сѣв собора св. Петра въ Римѣ громадную мраморную с тую, изображавшую императора Константина верх и здѣсь, хотя вся скульптура отчаянно плоха, за-то, по крайней мѣрѣ, конь представленъ по вому,—стоитъ на однихъ двухъ заднихъ ногахъ. Л 40 спустя, тоже и во Франціи подумали воздвиг статую по новой методѣ, и въ 1687 году Пюже писалъ контрактъ, которымъ обязался вылить Марсели бронзовую статую Людовика XIV, вер на конѣ, стоящемъ на заднихъ ногахъ [1]). Впроч эта статуя никогда не была исполнена, вслѣдст тысячи разнообразныхъ затрудненій, денежны иныхъ. Наконецъ, около середины слѣдующаго с лѣтія, французъ Сали поставилъ подобную же к ную статую, все по системѣ Такки, датскому кор Фридриху V, въ Копенгагенѣ, существующую и доны

Итакъ, Фальконэ не первый вздумалъ воздвиг скульптурнаго коня, стоящаго на однихъ заднихъ гахъ. У него было въ этомъ уже нѣсколько пр шественниковъ. И все-таки, зналъ ли Фальконэ работы своихъ предшественниковъ, или не зна (послѣднее очень возможно, потому что онъ ник не путешествовалъ, и нигдѣ не бывалъ кромѣ Р сіи, да и то подъ конецъ жизни)—во всякомъ сл чаѣ онъ изъ этого мотива сдѣлалъ что-то свое, ор гинальное и своеобразное, чего нѣтъ въ прочи созданіяхъ подобнаго же рода. Понятно поэтому, ч очень хорошо зная себѣ цѣну, онъ съ сердцемъ о казывался и отворачивался, когда Бецкій прово дывалъ ему: „А жаль, что не знакомъ ты съ н шимъ пѣтухомъ! Ещебъ ты болѣ навострился, вм бы у него немного поучился“.

Послѣ неудачи своей по этой части, Бецкій, от коже, все-таки не унимался и продолжалъ отыски въ работѣ Фальконэ тысячу мотивовъ для прика и наставленій. Такъ, напримѣръ, скоро послѣ ис ріи со статуями Марка Аврелія и Филиппа IV, о придумалъ новый предлогъ для приставаній. О вдругъ нашелъ, что понапрасну французскій скул торъ поставилъ подъ ногами коня змѣю, и ст требовать, чтобъ Фальконэ уничтожилъ ее, а та старался уговорить въ этомъ смыслѣ и императр Фальконэ пришлось оправдываться, доказывать х тическую и конструктивную необходимость змѣи монументѣ: Бецкій на нѣсколько времени замолч но черезъ нѣсколько мѣсяцевъ возобновилъ свои атта Тогда бѣдный Фальконэ совсѣмъ уже потерялъ т пѣніе, и, еще разъ объяснивъ въ своемъ пис Екатеринѣ II, что наговаривающіе на него люди понимаютъ ни поэтическихъ намѣреній его, ни т что безъ поддержки, представляемой змѣею, ста не могла бы держаться, сказалъ потомъ: „Ник не можетъ быть сдѣлано ничего великаго тамъ. Н будутъ устраивать всяческія маленькія помѣхи б шому дѣлу, и пропускать смѣлую мысль сквозь р шето соображеній мелкихъ. Излагая вашему вел ству мои доводы, я умоляю васъ рѣшить, не ли

---

[1]) Сборн. Истор. Общ., т. XVII, стр. 34 – 35.

[2]) Тамъ же, стр. 37.

[3]) Baldinucci, Notizie de'professori del disegno da Cimabue in quà, Vol. IV, Firenze, 1702, p. 363.

[4]) Тамъ же, стр. 363—364.

[5]) Velasquez and his works, by W. Stirling. London, 1855, p. 125.

[6]) Baldinucci, Notizie, p. 364.

[7]) Stirling, p. 127. Campori, Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori etc. nativi di Carrara. Modena, 1873, p. 229.

[1]) Gazette des beaux-arts. 1866. статья Лагран „Pierre Puget“, стр. 269.

ли устоять противъ придирокъ и требованій ея уничтоженія такая мысль, которая не наноситъ безчестія сюжету и, сверхъ того, сообразна съ исторіей. Мы вѣдь трудимся для потомства. Петръ Великій постоянно встрѣчалъ на дорогѣ зависть, это вѣрно; онъ умѣлъ справиться съ нею, тоже и это вѣрно: такова участь всякаго великаго человѣка.... Не могу не сказать вашему величеству, что многіе изъ видѣвшихъ змѣю, нашли ее мыслью тѣмъ болѣе остроумною, что она возвышаетъ общую идею памятника, поддерживаетъ работу и скрываетъ, способомъ своего выполненія, необходимость, условившую ее". Императрица согласилась съ Фальконэ, и змѣя осталась на монументѣ, какъ онъ ее задумалъ [1]).

По первоначальному проекту Фальконэ, пьедесталъ его статуи долженъ былъ состоять изъ нѣсколькихъ большихъ кусковъ гранита, связанныхъ вмѣстѣ желѣзомъ и сбразующихъ одну общую скалу. Нашелся смѣлый человѣкъ, который сказалъ, что гораздо лучше было бы положить подъ ноги Петру одву громадную сплошную каменную глыбу, и что есть полная возможность привезти изъ Финляндіи такую глыбу. Это былъ графъ Карбури, родомъ грекъ, адъютантъ Вецкаго. Фалькоие пришелъ въ восхищеніе отъ такой грандіозной мысли и воскликнулъ: „Что жъ! везите, пьедесталъ будетъ отъ того только долговѣчнѣе". Но, что̀ сказалъ начальникъ всего дѣла, Вецкій? Онъ, со всегдашнею своею узкостью постиженія, первымъ дѣломъ сталъ на дыбы противъ предложенія Карбури и представилъ (въ 1768 году) цѣлую записку сенату, гдѣ доказывалъ, какъ и почему именно все это нечто иное, какъ фантазія непрактическаго человѣка, и нечего и думать о перевозкѣ въ Петербургъ какихъ-то неслыханныхъ каменныхъ массъ изъ Финляндіи. Однакоже Карбури кое-какъ удалось уломать своего патрона и уговорить его: тогда дѣло вдругъ оказалось возможнымъ, и камень былъ перевезенъ [2]). Но и тутъ не обошлось безъ какихъ-то жалкихъ безобразій со стороны Вецкаго. Найденный въ Финляндіи камень вѣсилъ, по словамъ Фальконэ, „отъ 4 до 5 милліоновъ фунтовъ", можно судить поэтому о его громадности. Такой величины камня не нужно было для пьедестала, пришлось убавлять его: по требованію Фальконэ отрѣзали на мѣстѣ около половины, но такъ какъ все еще оставалось много лишку, по расчету съ моделью, то художникъ просилъ снять прочь еще, все-таки на мѣстѣ же, въ Финляндіи, чтобъ избѣжать излишнихъ расходовъ перевозки. Но ему было отвѣчено, что надо перевозить камень, какъ онъ есть, что отъ этого перевозка „будетъ изящнѣе и надѣлаетъ больше шума въ Европѣ", а убавлять можно потомъ, въ Петербургѣ, въ мастерской, сколько угодно [1]). Вотъ какою свѣтлою головою обладалъ Вецкій, главный руководитель постройки памятника Петру, вотъ какія понятія онъ имѣлъ о расходованіи казенныхъ денегъ и о необходимости пускать пыль въ глаза, и вотъ, наконецъ, какимъ вышелъ тотъ человѣкъ, который при началѣ не находилъ довольно учтивостей и всякаго рода предупредительностей, какими бы осыпать знаменитаго французскаго художника. Спустя нѣсколько времени, этотъ самый Вецкій сталъ приписывать самому себѣ идею поставить камень изъ одного куска подъ статую и соображеніе о возможности перевезти его. Бѣдный Карбури долженъ былъ напечатать отдѣльное сочиненіе, чтобъ доказать фактами свои авторскія права на смѣлую и великолѣпную мысль [2]).

Вначалѣ деликатности и „европейство" шли такъ далеко, что Вецкій строго-настрого запрещалъ говорить или писать себѣ „ваше превосходительство [3]); да, но это все шло такъ, пока Фальконэ и Дидро были у себя дома, въ Парижѣ—или первый только что недавно пріѣхалъ въ Россію — впослѣдствіи все это должно было перемѣниться, придти въ свой настоящій порядокъ, и не было такихъ каверзовъ, такихъ придирокъ и подвоховъ, которыхъ бы не затѣвалъ Вецкій противъ Фальконэ: и по части денежнаго вознагражденія, и по части квартиры, и всяческихъ другихъ, большихъ и малыхъ подробностей. Непріятностямъ не было конца, и въ самомъ концѣ, когда, послѣ тысячи затрудненій, статуя была отлита, Вецкій сталъ поговаривать, что все это не такъ, и надо перелить статую снова [4]). Но что было всему этому причиной? Кажется, нечто иное, какъ безпредѣльное самолюбіе и удивительное самомнѣніе Вецкаго, привыкшаго всю жизнь получать только комплименты отъ всѣхъ окружающихъ, за его необыкновенныя изобрѣтенія и труды, и не терпѣвшаго такую смѣлую, самостоятельную и прямую натуру, какъ Фальконэ. Гордый, упрямый и сознающій себѣ цѣну, французъ мало расположенъ былъ идти подъ команду къ кому бы то ни было, тѣмъ менѣе къ Вецкому, котораго онъ скоро понялъ насквозь. Конечно, Фальконэ ни за что не былъ согласенъ молчать, когда Вецкій разсказывалъ всѣмъ, кому угодно, что изъ его головы идутъ всѣ идеи монумента Петра I: онъ разоблачалъ его тотчасъ же [5]), а Вецкій не могъ простить этого и мстилъ, какъ только могъ. Пришлось жаловаться

---

[1]) Сборн. Истор. Общ., XVII, письма Фальконэ и императрицы 28 и 30 іюня 1768 г., 31 іюля и 7 августа 1769 г., стр. 46, 49, 78—79 и 81.

[2]) Carburi, Monument de Pierre-le-Grand, Paris, 1777, p. 4.—Falconet, Oeuvres, Vol. VI, Second entretien d'un voyageur avec un statuaire, p. 228.

[1]) Falconet, Oeuvres, Vol. VI, Premier entretien d'un voyageur avec un statuaire, p. 228.

[2]) Oeuvres de Falconet, Vol. VI, p. 298, „Une lettre de Pétersbourg".

[3]) Diderot, Oeuvres, Vol. XVIII, p. 220, письмо Дидро къ Фальконэ, отъ 29 декабря 1766 г. Въ другомъ письмѣ, въ іюлѣ 1767 года, Дидро писалъ: „Засвидѣтельствуйте мое почтеніе генералу Вецкому, только ради Бога не называйте его „ваше превосходительство", онъ мнѣ въ вѣкъ не простилъ бы этого" (Тамъ же, стр. 248).

[4]) Сборн. Истор. Общ., XVII, письмо Фальконэ къ императрицѣ, отъ 1 сент. 1778 г., стр. 245.

[5]) Oeuvres de Falconet, Vol. VI, p. 293–299, „Une lettre de Pétersbourg".

императрицѣ, все чаще и чаще: онъ разсказывалъ ей, что Бецкій и его знакомые „ожидаютъ отъѣзда изъ Россіи его, Фальконе, какъ лучшаго дня своей жизни“ [1]), и она сначала приняла сторону Фальконе, въ которомъ цѣнила не только талантъ, но также крайнюю честность, прямоту и сѣдой, живой умъ. Переписка ея съ Фальконе, теперь опубликованная Императорскимъ Историческимъ Обществомъ, свидѣтельствуетъ о томъ, какъ ей было пріятно сообщать и пріятно Фальконе: она переписывалась съ нимъ, со свойственною ей граціею и умомъ, о тысячѣ предметовъ, художественныхъ и литературныхъ, историческихъ и современныхъ, о современныхъ событіяхъ и людяхъ. Но черезъ 12 лѣтъ, сама ли она устала отъ жалобъ и вѣчныхъ неудовольствій Фальконе, или ей мало-по-малу наговорили на него цѣлую гору лжи тѣ, кто видѣлъ въ томъ свой интересъ, и восстановили ее противъ бѣднаго художника, только она стала дѣлаться къ нему все суше и суше, холоднѣе и холоднѣе, пока ея письма все рѣже, и, наконецъ, дѣло дошло до того, что Фальконе, все по прежнему живой и горячій, не смотря на свои 62 года, не вытерпѣлъ и уѣхалъ изъ Россіи, спустя послѣ отливки статуи Петра I, не дождавшись не только торжественнаго открытія памятника, но даже того, чтобъ императрица увидала его произведеніе довершеннымъ. Только одинъ послѣдній, великій князь Павелъ Петровичъ, желая вознаградить несправедливость, задумалъ сдѣлать честь Фальконе въ его отсутствіи, но тутъ же пришла запрещеніе: онъ запретилъ ему говорить статуи. Разумѣется былъ (по мнѣнію Бецкаго, или его клевретовъ) слухъ, будто Фальконе требуетъ, чтобъ передъ всенароднымъ открытіемъ статуи Петра I сначала явился къ нему съ просьбою взять на переплавку и снять бы тогда стѣснительно провожать его до границы. Наконецъ, передъ самымъ отъѣздомъ за границу взбѣшенная всѣми этими низкими интригами Фальконе, Бецкій велѣлъ потребовать у него назадъ рисунки статуи, исполненный Дюкенемъ и подаренный скульптору самою императрицею. Для того, чтобъ у него въ рукахъ ничего не оставалось—но рисунки были уже за 2 года передъ тѣмъ отосланы имъ въ Парижъ [2]). Императрица теперь уже явно дорожила болѣе царедворцемъ Бецкимъ, чѣмъ талантливымъ скульпторомъ Фальконе, и, послѣ нѣсколькихъ колебаній, очень просто и спокойно перешла на сторону первыхъ. Скульптору не помогла ни его талантливость, ни сила и прелесть его ума, ни даже безкорыстный энтузіазмъ его передъ императрицей. Настаивавшій его говорить ей многія въ письмахъ вещи, въ самомъ дѣлѣ удивительныя, императоръ: „Великій человѣкъ можетъ быть и злымъ человѣкомъ, но я въ тысячу разъ болѣе желалъ бы быть Екатериной, чѣмъ Геркулесомъ, потому что въ тѣхъ поръ, какъ поэты, живописцы, скульпторы [3] существуютъ, я всегда выиграю, что

[1]) Сборн. Истор. Общ. XVII, стр. 217, письмо Фальконе къ императрицѣ 1773 года.

[2]) Oeuvres de Falconet, Vol. VI, „Une lettre de Petersbourg“, p. 297—298.

[3]) Сборн. Истор. Общ. XVII, стр. 136, письмо Фальконе отъ 17 февр. 1771 г.

[4]) Тамъ же, стр. 72, письмо Фальконе отъ 25 [illegible] 1769 г.

[5]) Тамъ же, стр. 110.

[6]) Лавровый вѣнокъ.

умные и просвѣщенные, воспользовались принадлежащею иной разъ каждому привилегіею пожать плечами. Г. Яковлевъ кричалъ, что болѣе 500 дворянъ въ негодованіи отъ того, что̀ я сдѣлалъ, что объ этомъ была рѣчь во всѣхъ домахъ, и что можно было стерпѣть это развѣ что по царскому указу. Мнѣ показалось, что эти 500 дворянъ уже подходятъ для того, чтобы уничтожить статую, въ родѣ того, какъ собирались это самое сдѣлать надъ Порсенной тѣ 300 римлянъ, которые поклялись погубить его. Ваше величество изволите видѣть теперь, что я былъ правъ, находя немножко удивительнымъ молчаніе многихъ посѣтителей; но этотъ господинъ разъяснилъ мнѣ нынче очень многое. Я пропускаю тысячу разсужденій, приходящихъ въ голову послѣ его выходки, такъ какъ ваше величество все видите съ перваго же взгляда, и видите хорошо. Но я умоляю васъ не находить дурнымъ, что я разсказываю вамъ свое затрудненіе въ томъ случаѣ, если меня отдадутъ на съѣденіе заносчивости и слѣпому предразсудку. Всѣ придворные и городскіе неучи выходили изъ себя, во Франціи, противъ „Федры“ Расина; нынче вся Европа восхищается Федрой. Вотъ люди—это правда; но съ той минуты, Расинъ бросилъ высокую поэзію. Онъ такъ бы и умеръ жертвой интриги, и не написалъ бы „Аталіи“ безъ Поръ-Рояля и покровительства короля. У меня, правда, нѣтъ ни малѣйшей наклонности къ клобуку, какой бы онъ ни былъ королевскій, но смѣю думать, что нахожусь подъ покровительствомъ императрицы. Петербургскій архіерей, тверской епископъ, архимандритъ Платонъ, протопопъ Андрей прислали мнѣ сегодня утромъ сказать, что ровно въ полдень пріѣдутъ смотрѣть статую Петра Великаго. Они остались очень довольны, иные были даже тронуты, а архимандритъ Платонъ поручилъ передать мнѣ свои комплименты. Но такъ какъ нѣтъ розы безъ шиповъ, то прокуроръ Синода, да хранитъ его Господь Богъ, былъ очень скандализированъ тѣмъ, что статуя вдвое больше величиной противъ настоящаго роста самого Петра I. Онъ не могъ понять, откуда я выудилъ идею дѣлать людей и лошадей больше настоящихъ. Ему было очень досадно, что я съ нимъ не посовѣтовался по этому дѣлу, потому что тогда онъ сообщилъ бы мнѣ свои познанія. Все остальное представлялось ему почти въ томъ же родѣ. Но его просто сшибло съ ногъ, когда ему стали разсказывать про аллегорію сюжета, придающую ей поэзію. Онъ не могъ постичь, какъ это въ скульптурѣ можетъ быть больше поэзіи, чѣмъ въ глиняномъ горшкѣ“ [1]). Въ отвѣтъ на все это, императрица, тогда еще благоволившая къ Фальконэ, старалась его увѣрить, что его порицатели—люди неотесанные, необразованные глупцы, что по нѣкоторымъ примѣрамъ не надо судить о всѣхъ, что ей заподлинно извѣстно, что его Петръ Великій очень нравится русскимъ [2]); но не замѣтно, чтобы Фальконэ, дѣйствительно, увѣровалъ во все это и утѣшился.

А что говорили иностранцы, здѣсь и заграницей? Многіе изъ тѣхъ, что были въ Петербургѣ, сильно нападали на Фальконэ, и одинъ изъ нихъ, еще даже пріятель Дидро, Ларивьеръ, рекомендованный имъ императрицѣ для ея коммиссіи о законахъ, какъ человѣкъ, далеко превосходившій и Монтескье, и Руссо, и Вольтера, и чуть не всѣхъ самыхъ знаменитыхъ людей того вѣка, разсердившись на Фальконэ за то, что онъ не распинался за него въ Россіи, какъ ему хотѣлось, объявилъ ему, что онъ „дрянной скульпторишка“, а памятникъ царя нелѣпъ, невыполнимъ [1]). Но Ларивьеръ былъ не одинъ по этой части; тоже и другіе французы, находившіеся тогда въ Петербургѣ, дѣлали Фальконэ, прямо въ лицо, „глупыя замѣчанія“ на счетъ его созданія, уже тотчасъ послѣ пріѣзда его въ Россію“ [2]).

Въ Парижѣ было доброжелательства тоже мало. Хотя Дидро и писалъ Бецкому, еще въ первомъ же своемъ письмѣ, въ 1765 году, что всѣ французскіе художники въ восхищеніи отъ проекта Фальконэ, толпами ходятъ осматривать его и всѣ хвалятъ его безъ памяти, но потомъ тотъ же самый Дидро писалъ Фальконэ, въ маѣ 1768 года: „Я знаю здѣсь немало людей, которые не пожалѣли бы 20 луидоровъ, чтобы только вашъ конь сломался, когда его будутъ ставить на мѣсто, но, конечно, они были бы въ отчаяніи, если бы въ ту минуту вы попали подъ него—вотъ какіе они человѣколюбивые“ [3]). А когда Фальконэ задумалъ было послать модель своего памятника изъ Петербурга въ Парижъ, на всеобщій судъ, Дидро съ ужасомъ воскликнулъ: „Вотъ-то безуміе! Видно тебѣ страшно хочется отвѣдать критикъ и непріятностей. И чему ты хочешь, чтобы они тебя научили, проклятый ты человѣкъ? Развѣ они разумѣютъ больше тебя? Развѣ ты ихъ не знаешь? Развѣ ты не вѣдаешь, что они будутъ нѣмы насчетъ красотъ, и что они станутъ трубить по цѣлому городу про каждый капельный недостатокъ? Развѣ эти критики, основательныя или неосновательныя, не попадутъ потомъ и въ Петербургъ? Развѣ наши подлые газетчики не нашпигуютъ ихъ всею горечью, какую только съумѣютъ туда напихать? Развѣ всѣ ихъ вздоры не сдѣлаются предметомъ петербургскихъ разговоровъ? Развѣ не напустятся на вашу мастерскую, чтобы провѣрить ихъ? Развѣ не станутъ находить всю эту чепуху въ вашей работѣ, если вы растворите свои двери? Развѣ не станутъ увѣрять, что она тамъ навѣрное есть, если двери ваши останутся запертыми? Развѣ вы не чувствуете всѣхъ эти вредныхъ послѣдствій? Другъ мой, умоляю тебя, работай покойно, и не старайся пожинать раньше жатвы. Храни свою работу для чего-нибудь получше зависти и клеветы“ [4]).

Вотъ среди какихъ поминутныхъ помѣхъ, преслѣ-

---

[1]) Тамъ же, стр. 115—115.

[2]) Тамъ же, стр. 112 и 116.

[1]) Diderot, Oeuvres, XVIII, p. 259, письмо Дидро отъ мая 1768.

[2]) Тамъ же, стр. 186—187, замѣчанія Фальконэ на сентябрьское письмо Дидро 1766 года.

[3]) Тамъ же, стр. 261.

[4]) Тамъ же, стр. 260.

донаній, инти или интригъ пришлось бѣдному Фальконе работать въ Россіи.

Ему даже понадобилось, подъ самый конецъ, самому заняться отливкой: то не могли достать литейщика, то найденный мастеръ, имѣстѣ со всѣми работниками, проспалъ крѣпкимъ сномъ самую трудную и рѣшительную минуту отливки, и хлынувшій металлъ протопалъ модель и чуть не затопилъ своею огненною лавою всю мастерскую. Нечего дѣлать, самому Фальконе пришлось приняться за мастерство литейщика, изучить его наскоро и лить свою колоссальную фигуру. Все удалось, по счастію, какъ нельзя лучше, съ полнымъ и рѣдкимъ совершенствомъ, хотя и пришлось составить статую изъ двухъ бронзовыхъ кусковъ, отлитыхъ каждый отдѣльно.

Вообще же говоря, не смотря ни на что, Фальконе не унывалъ. Его поддерживала, по крайней мѣрѣ на первыхъ порахъ, сама императрица, а во все остальное время, отъ начала и до конца, во-первыхъ, его другъ Дидро своими пламенными письмами изъ Парижа, и, потомъ, ученица его, талантливая, энергическая и умная Марія Колло, о которой рѣчь будетъ ниже и которая все время прожила съ нимъ въ Петербургѣ. Всего же болѣе его согрѣвалъ его собственный внутренній огонь и неудержимое страстное желаніе создать что-то крупное, непреодолимое еще другими. Онъ довелъ свое дѣло до конца, перетащивъ тысячу пудовъ, пробитыхъ ему поперекъ дороги, и поставилъ на отведенной изъ петербургскихъ площадей, говоря его собственными словами—„одно изъ хорошихъ созданій XVIII вѣка“ [2]).

Только что Фальконе уѣхалъ изъ Петербурга и статуя была открыта, [illegible] въ Петербургѣ [illegible] и [illegible] Петра Вел[illegible] [illegible] [illegible] [

о многихъ десяткахъ итальянскихъ, нѣмецкихъ и французскихъ скульпторовъ, не стоящихъ и мизинца на ногѣ у Фальконэ.

Какъ читатель видитъ, главная провинность Фальконэ, по разсужденію всѣхъ итальянцевъ, нѣмцевъ и французовъ, состоитъ въ томъ, что онъ не раболѣпствуетъ передъ антикомъ, не слѣдуетъ за принятыми авторитетами и идетъ своей собственной дорогой, да вдобавокъ ко всему рѣзокъ, самостоятеленъ, опирается на одного себя. Дѣйствительно, отдаляться отъ школьной указки—великое, непростительное преступленіе, быть строгимъ къ другимъ—еще и того грѣшнѣе. И въ томъ, и въ другомъ онъ провинился какъ не надо хуже. Замѣтьте еще, онъ даже никогда въ Римѣ не бывалъ, не жаловался на это и смѣлъ думать, что можно идти тоже и своею дорогою, не соображаясь съ прежними „законами". Какъ тутъ не навлечь на себя всѣ громы и молніи?

Но для тѣхъ, кому нынѣче кажется важнымъ и интереснымъ не слѣдованіе по чужимъ тропинкамъ, а отыскиваніе новыхъ собственныхъ дорогъ, Фальконэ имѣетъ уже совершенно иное значеніе, чѣмъ для многочисленныхъ его порицателей прежняго и новаго времени. Намъ нѣтъ больше дѣла до того, отъ кого именно онъ отдалялся и къ кому приближался, и былъ ли онъ почтителенъ къ своимъ предшественникамъ и современникамъ, или нѣтъ. Намъ важно только самое его произведеніе, и его только должны мы поставить передъ собой, и судить со всею строгостью.

Съ этой точки зрѣнія, на наши глаза есть пропасть недочетовъ и недостатковъ въ монументѣ Фальконэ: какъ онъ ни старался изучить коня, какъ онъ ни приглядывался къ арабскимъ лошадямъ изъ конюшенъ графа Орлова, на которыхъ всякій день скакалъ передъ нимъ, вверхъ по искусственной маленькой скалѣ, великолѣпный ѣздокъ, генералъ Мелиссино, какъ онъ ни покончилъ съ неудачными или манерными конями древняго и новаго времени (начиная съ коня Марка Аврелія и кончая конемъ Бернини), и даже писалъ противъ нихъ цѣлые трактаты, а все-таки формы коня неудовлетворительны, неизящны. Конь подъ Петромъ Великимъ тяжелъ, неуклюжъ, мало похожъ на натуральнаго, картоненъ. Самъ Петръ мало напоминаетъ, всею своею фигурою, великаго русскаго императора, онъ театраленъ и напыщенъ; волосы его вьются небывалыми локонами, на головѣ небывалый лавровый вѣнокъ—казеннѣйшій, опошленнѣйшій аттрибутъ; на плечахъ у него развѣвается какой-то театральный плащъ, на тѣло навьючена туника, что-то среднее между русской національной рубашкой и античной туникой. И при всемъ томъ, не взирая на массу этихъ недостатковъ, статуя Фальконэ выходитъ изъ ряду вонъ, изъ ряду всего, что было сдѣлано въ этомъ же родѣ до него. Пожалуй, еще и до нашего времени она не была превзойдена ни однимъ другимъ подобнымъ же произведеніемъ.

Взглянувъ на статую Фальконэ, прежде всего чувствуешь, что она горами и пропастями отдѣлена отъ современнаго искусства XVIII вѣка, не смотря на всѣ точки соприкосновенія. Изъ этой статуи вамъ говоритъ совершенно своеобразная сила таланта, и, что еще значительнѣе, своеобразная сила души, какой не найдете ни у одного изъ современныхъ художниковъ. „Во всѣхъ, мнѣ извѣстныхъ, созданіяхъ новой скульптуры, писалъ Дидро, недостатокъ не въ выраженіи, не въ правдѣ рисунка, не въ красотѣ работы; нѣтъ —не хватаетъ только великой мысли, а безъ великой мысли не сдѣлаешь ничего порядочнаго, особенно въ скульптурѣ" [1]). Чего Дидро не находилъ у другихъ, чего жадно искалъ и ждалъ, то, наконецъ, увидѣлъ осуществившимся—въ Фальконэ. Нѣжный инстинктъ его не обманулъ. Понявъ то, что до тѣхъ поръ сдѣлалъ Фальконэ, французскіе художники воображали, что и въ Петербургѣ онъ будетъ продолжать въ томъ же родѣ. „Они перемрутъ всѣ отъ бѣшенства, писалъ Дидро, когда узнаютъ вашу статую, всѣ эти завистливые талантишки, осудившіе васъ на скульптуру деликатную, на мадригалъ, на остроумную и тонкую идею. Пожалуйста, другъ мой, убей ихъ. Пусть я увижу, какъ они опрокинуты, раздавлены подъ ногами у твоего коня" [2]). „Помни, Фальконэ, писалъ онъ ему въ другой разъ, что надо тебѣ издохнуть на работѣ, или создать великаго коня. Тутъ всѣ трубятъ мнѣ въ уши, что конь твой будетъ плохъ, что невозможно тебѣ сдѣлать его хорошимъ. Я поцѣлую твои ноги, если ты докажешь, что они врутъ" [3]). Фальконэ уже и самъ весь былъ въ огнѣ, какое же разжигающее дѣйствіе должны были производить на него, въ добавокъ, пламенныя письма его великаго друга! Всѣ 50 лѣтъ предыдущей жизни, проведенныя въ Парижѣ, въ сердцѣ тогдашней Франціи, колебавшейся словно какая-то колоссальная Этна, рожая все, что дало новому міру тѣло и душу, долгіе годы интимности съ геніальнѣйшими умами этой Франціи, свобода отъ давленія Италіи (куда онъ даже никогда не ѣздилъ), желаніе быть только современнымъ и самостоятельнымъ, не заботясь ни о какихъ античностяхъ, наконецъ окрѣплость мысли и руки—все это выковало изъ Фальконэ художника могучаго, который не могъ не сдѣлать, въ лучшую свою пору, чего-то выходящаго изъ ряду вонъ. Онъ бросилъ въ сторону прежній свой граціозный, нѣжный стиль, и вдругъ явился полнымъ величія и силы. Онъ писалъ много разъ своему другу, Дидро, что монументъ Петра Великаго будетъ—онъ это чувствуетъ—послѣднимъ его произведеніемъ, и онъ торопился, онъ собиралъ всѣ свои силы, онъ сосредоточивалъ тутъ, на монументѣ, какъ на героической, послѣдней баттареѣ, отъ которой зависитъ вся судьба, сосредоточивалъ и собиралъ все, что только было въ немъ таланта, творчества, огня, умѣнья.

Намъ нечего останавливаться теперь на томъ, что у Фальконэ вышло тутъ реторично и напыщено, въ иномъ случаѣ на манеръ театральныхъ пьесъ его времени. Никакой художникъ, будь онъ хоть съ самою свѣтлою, геніальною головою, съ самымъ ориги-

[1]) Diderot, Oeuvres, Vol. XIII, p. 8.
[2]) Ibid., Vol. XVIII, p. 280.
[3]) Ibid., Vol. XVIII, p. 313.

напыщенность, неизбѣжныя талантамъ, никогда не уйдетъ, относительно формы, отъ нѣкоторыхъ пороковъ своего времени, и никогда не высвободится изъ тѣсныхъ хомутовъ, наложенныхъ на него привычкой, неизмѣнно повторяющимся передъ глазами примѣромъ, практикой товарищей. Вспомните же своихъ капитальныя созданія величайшихъ литературныхъ геніевъ Франціи второй половины XVIII вѣка, тѣхъ, что отворили Европу отъ прежнихъ преданій и двинули ее на новые пути—неужели вездѣ такъ мало риторики, напыщенности и театральныхъ пріемовъ тогдашняго времени? А все-таки это созданія великія, задавшія тонъ человѣчеству и назначенныя жить вѣками. Значитъ, нельзя отъ Фальконэ требовать того, чего не требуютъ съ другихъ великихъ людей, его товарищей и братьевъ по оружію. Въ каждомъ художественномъ произведеніи форма старѣетъ прежде всего, и спустя немного лѣтъ, становится уже непригодною для новыхъ поколѣній, но великій, мощный духъ, вложенный въ тѣ формы—остается, и способенъ глубоко дѣйствовать на отдаленнѣйшія, самыя юныя поколѣнія. Фальконэ не хотѣлъ знать принятыхъ всѣми въ его время законовъ скульптуры, онъ не вѣрилъ тому, будто должны существовать самыя существенныя, коренныя различія между задачами картины и статуи, и стоялъ за тотъ, что скульптура можетъ и должна брать на себя всѣ главныя задачи живописи, а этого и до сихъ поръ не могутъ ему простить—нѣмецкіе педантскіе эстетики.

Но вотъ именно этою-то мыслью, этимъ убѣжденіемъ, этою смѣлою и гордою попыткою и сильно его созданіе. Пьедесталъ его статуи, вѣдь это, скажутъ мнѣ пожалуй, вовсе другое, какъ повтореніе тѣхъ скалъ и каменныхъ глыбъ, какими наполнены были сады и гроты, фонтаны и руины XVII и XVIII вѣка. Правда. Но тутъ уже нѣтъ болѣе всегдашней балетной ихъ искусственности и мелкой игрушечности. Фальконэ взялъ громадный кусокъ гранита, и хотя его рука изломала и приладила его, но этотъ камень стоитъ тутъ у него настоящею, правдивою, необыкновенно вѣрною природѣ скалою, и ею-то онъ воспользовался, чтобы дать своему коню стремительный полетъ вверхъ, громадную силу и огненный норывъ. Такой смѣлости и новизны никому еще не приходило въ голову. Конь Петра Великаго—это, опять-таки, скажутъ мнѣ, потокъ испробованный уже раньше Фальконэ. Правда. Но испробована была только одна техническая сторона дѣла, выполнена была одна только научная смѣлость мысли, а все остальное осталось въ тѣни. Испанская статуя [1]), а съ нею мнѣстѣ и всѣ остальныя въ томъ же родѣ, ничего другого не представляютъ зрителю, кромѣ грузнаго коня, двигающагося скучнымъ манежнымъ галопомъ впередъ, между тѣмъ какъ его всадникъ, въ латахъ или римскомъ костюмѣ, держитъ въ праздной рукѣ праздный командорскій жезлъ. Какая разница у Фальконэ! Тутъ дѣло идетъ уже не о манежѣ, не о парадѣ. Конь Петра [illegible] на [illegible], съ [illegible] бу[illegible] постью, съ всѣ [illegible] и стремя, [illegible] и пятину такую [illegible], [illegible] такую силу, какой болѣе не [illegible] ни на [illegible] европейскомъ памятникѣ. Тутъ уже [illegible] тотъ пьедесталъ, который не [illegible] бездѣльной [illegible] декоративной коробки, торчитъ напрасно [illegible] день понуждаетъ старое и новое [illegible]. И [illegible] конь тутъ весь въ движеніи, съ [illegible] кровью и расходящимися мускулами. Петръ [illegible] него на [illegible], на [illegible] [illegible] [illegible], и [illegible] [illegible], и [illegible] [illegible] [illegible] своимъ народомъ благодѣтельную руку [illegible] [illegible] помощи. Какъ все это ново, какъ все это [illegible] исторично и чудесно, какъ все это [illegible] [illegible] остальныхъ памятниковъ, гдѣ [illegible] [illegible] обыкновенно тотъ или другой [illegible] [illegible], такой что парадный и [illegible], [illegible] и высокопарный. Даже надпись на [illegible], [illegible] самимъ Фальконэ и точно [illegible] [illegible] императрицею („Петру Первому Екатерина [illegible] раз")—[illegible] и [illegible], и своею [illegible] [illegible] на тысячу верстъ далека отъ [illegible] риторики остальныхъ европейскихъ [illegible]. [illegible] показываетъ, что за человѣкъ былъ Фальконэ: [illegible] какой [illegible] духъ жилъ въ этомъ [illegible] [illegible].

II.

МАДМУАЗЕЛЬ КАЛЛО.

У насъ о Фальконэ мало [illegible], но объ [illegible] Маріи Коллó уже и вовсе не [illegible] [illegible] [illegible] тія, а между тѣмъ она была [illegible] [illegible] въ его великомъ созданіи, и не будь ея, [illegible] [illegible] [illegible] Петра Великаго во [illegible] [illegible] [illegible] вершенно другой.

Объ ея жизни и личности очень мало [illegible] почти ничего. Изъ всей ея молодости [illegible] тотъ фактъ, что 16-ти лѣтъ она поступила въ [illegible] [illegible] къ Фальконэ, въ то время одному изъ [illegible] [illegible] ныхъ художниковъ, и тутъ сразу [illegible] [illegible] способность къ лѣпленію портретовъ, особенно [illegible] товъ. Женщины-художницы были не въ диковинку [illegible] Франціи, въ XVIII вѣкѣ, и Дидро разбираетъ [illegible] многихъ между ними въ своихъ знаменитыхъ „Salons". Нѣкоторыя изъ нихъ отличались, но его [illegible] сказанъ, истиннымъ, оригинальнымъ талантомъ. [illegible] всѣхъ ихъ затмила Коллó. Кажется, она была [illegible] началѣ (какъ большинство талантливыхъ людей) [illegible] поучкой, но Фальконэ взялъ ее къ себѣ въ ученицы не только потому, что замѣтилъ въ ней талантъ, [illegible] также потому, что ей приходилось дома очень [illegible]. Въ письмахъ Дидро къ Фальконэ можно много [illegible] встрѣтить намеки на то, что отецъ ея, [illegible] происходившій изъ простаго званія, былъ предприим[illegible] и пренепріятный человѣкъ [1]). Онъ умеръ въ 17[illegible] году, т.-е. когда его дочери было всего 21 [illegible]

[1]) Рисунокъ ея можно видѣть въ сочиненіи: Viage de España, su autor Don Antonio Ponz, Madrid, 1782, Vol. VI, p. 102.

[1]) Diderot, Oeuvres, Vol. XVIII, pp. 290. 316. [illegible]

но уже раньше она совершенно освободилась изъ-подъ его отеческой тяжкой опеки, и жила вполнѣ самостоятельно. Она развилась рано и скоро. Въ какихъ-нибудь годъ или $1^1/_2$ она сдѣлала въ мастерской Фальконэ удивительные успѣхи. Такъ, напримѣръ, Дидро разсказываетъ, что вылѣпленный ею съ него бюстъ былъ до того похожъ, до того талантливъ, что Фальконэ разбилъ молоткомъ тотъ бюстъ, который только-что передъ тѣмъ самъ сдѣлалъ съ Дидро [1]) и, однако же, въ то время Фальконэ было подъ 50 лѣтъ, и онъ былъ человѣкъ знаменитый, а она — начинающая ученица, лѣтъ 18-и или 19-и. Въ своемъ вѣчномъ энтузіазмѣ ко всему талантливому и энергическому, Фальконэ сталъ упрашивать ее, чтобъ она поѣхала съ нимъ въ Россію. Она долго не рѣшалась, плакала, и, наконецъ, только Дидро и нашему посланнику, князю Голицину, удалось уговорить ее [2]).

Дидро во множествѣ писемъ высказываетъ своему пріятелю, какъ много онъ разсчитываетъ на ея присутствіе въ С.-Петербургѣ. для того чтобъ ободрять Фальконэ въ неудачахъ, замѣнять ему друзей и Парижъ на чужой, далекой сторонѣ, и, наконецъ, быть можетъ, даже помогать ему совѣтами. На дѣлѣ вышло, что Колло сдѣлалась въ тысячу разъ больше полезна своему учителю и покровителю, чѣмъ всѣ они прежде думали. Во-первыхъ, она и сама сдѣлала болѣшіе успѣхи въ своемъ искусствѣ, во время пребыванія въ С.-Петербургѣ [3]): тамъ ее завалили заказами и работами, хотя и платили очень плохо, такъ что Фальконэ принужденъ былъ не разъ жаловаться самой императрицѣ [4]); но главное, она дѣлала своему учителю такія замѣчанія на счетъ его проекта памятнику Петру, которыя имѣли огромное вліяніе на его улучшеніе. Самъ Фальконэ писалъ къ Дидро, въ началѣ 1768 года, т.-е. года черезъ $1^1/_2$ послѣ своего отъѣзда изъ Франціи: „Я обязанъ мадмуазель Колло превосходнѣйшими совѣтами; она заставила меня уничтожить пропасть глупостей“ [5]). Близость ихъ была, между тѣмъ, такъ велика, что многіе поговаривали тогда о возможности ихъ брака, и самъ Дидро писалъ однажды Фальконэ въ 1768 году: „Вы не женаты! Тѣмъ хуже для васъ, мой другъ, потому что я знаю единственную женщину, на которой вы въ состояніи были бы жениться. Вотъ уже года два какъ всѣ васъ считаютъ мужемъ и женой, и толкуютъ мнѣ объ этомъ, а я всегда отвѣчаю, что еслибы это была въ самомъ дѣлѣ правда, я давно бы все зналъ“ [6]). Этого никогда не осуществилось, и мадмуазель Колло вышла замужъ вовсе не за Фальконэ, а за его сына, посредственнаго портретиста, пріѣхавшаго въ 1773 году въ Петербургъ. Въ Россіи она выполнила нѣсколько превосходныхъ бюстовъ съ натуры, Екатерины II-й, великаго князя Павла Петровича, князя Григорія Орлова, какой-то дѣвицы Анастасіи, Генриха IV и Сюлли (по заказу Екатерины II, съ медальоновъ), дочери англійскаго посланника Каткарта, и нѣсколько другихъ. Главные между ними мраморные бюсты Фальконэ и Дидро едва-ли не ея chef d'oeuvres'ы, по необыкновенной жизненности, поразительной характеристикѣ и правдѣ выраженія. По счастью, они остались въ Россіи и принадлежатъ эрмитажной коллекціи. Съ бюста Фальконэ мы даемъ копію при настоящемъ выпускѣ „Древней и Новой Россіи“, гравюра же бюста Дидро будетъ приложена при выходящемъ теперь въ свѣтъ изданіи сочиненій Дидро (того самаго изданія, на которое я ссылаюсь постоянно въ настоящей статьѣ и которое еще не доведено до конца).

Но главная работа Колло, не только въ это время но и въ продолженіе всей ея жизни—это голова Петра Великаго, для монумента Фальконэ. Вотъ какъ это сдѣлалось, по разсказу собственной ея дочери: „Фальконэ три раза принимался дѣлать модель головы Петра I, но императрица не одобрила ни одну изъ этихъ моделей. Онъ воротился однажды изъ дворца, печальный и обезкураженный. Мадмуазель Колло, которая только и полна была мыслью способствовать славѣ своего учителя, внимательно слушала его и, наконецъ, сказала: „Мнѣ кажется, я понимаю, чего съ васъ требуютъ. Позвольте мнѣ тоже попробовать; можетъ быть, мнѣ удастся“. Фальконэ съ большимъ удовольствіемъ согласился на это предложеніе. Мадмуазель Колло проработала всю ночь, и на другой день показала Фальконэ свой эскизъ, а тотъ поспѣшилъ свезти его во дворецъ. Успѣхъ былъ полный. Молодая дѣвушка поняла желаніе императрицы. Она объявила, что одна только модель мадмуазель Колло послужитъ для головы царя и другой не будетъ дѣлано, и Фальконэ не только не былъ оскорбленъ превосходствомъ своей ученицы, но еще самъ-же первый провозгласилъ его [1]). Всѣ враги Фальконэ въ Парижѣ и Петербургѣ, конечно, тотчасъ жестоко напали на него за уступку какой-то неизвѣстной дѣвушкѣ, главной части скульптурной задачи: головы [2]). Но Фальконэ ни на кого не обращалъ вниманія, ни на какія пересуды и глупыя сплетни. Ему дороже всего было превосходство его созданія. А Колло помогала ему достичь этого превосходства! Что ему за дѣло было до всего остальнаго? Да, въ созданіи Колло присутствовало великое превосходство, по выраженію Фальконэ; здѣсь было на лицо блестящее доказательство въ пользу творческой способности женщины, въ художествѣ, наравнѣ съ самыми талантливыми и могучими художниками мущинами. Здѣсь не было уже ничего мелкаго, сладкаго и слабаго, чѣмъ всегда отличались женщины въ искусствѣ; все здѣсь энергично и мужественно, и, конечно, ни одинъ человѣкъ, не зная факта, не въ состояніи былъ бы отгадать, что эту великолѣпную, полную силы и вы-

---

[1]) Тамъ же, стр. 335.

[2]) Тамъ-же, стр. 267.—Сборн. Истор. Общ., стр. 27.

[3]) Письмо Дидро отъ 6 сентября 1768 г. Oeuvres. Vol. XVIII, p. 282.

[4]) Сборн. Истор. Общ., стр. 27, 128, 175, 236, 245.

[5]) Revue moderne, 1866, Cournault: Lettres inédites de Diderot, 3-e livr., p. 384.

[6]) Diderot, Oeuvres, Vol. XVIII, p. 286.

[1]) Gazette des beaux-arts, 1869, статья Курно, стр. 142.

[2]) Diderot, Oeuvres, Vol. XVIII, p. 335.

раженія голову русскаго великаго царя вылѣпила молодая дѣвушка. Кто еще способенъ былъ въ то время къ такому же созданію? Не только не была къ тому способна ни одна изъ русскихъ женщинъ,— изъ числа которыхъ громадное большинство сидѣло въ ту пору по курнымъ избамъ, у лучины, и кромѣ люльки съ грязными тряпками, да задавленнаго трудомъ мужа на полосѣ—ничего не знала, между тѣмъ какъ маленькая кучка счастливицъ въ роброндахъ, атласѣ и рушпахъ, съ томными улыбками, амурилась съ русскими маркизами и виконтами,—но не способна была къ тому даже ни одна изъ тогдашнихъ француженокъ, а тѣ-ли еще не высоко стояли въ ту эпоху, надъ ничтожными женщинами прежняго склада!

Въ головѣ Петра, какъ ее создала мадмуазель Колло, не мало недостатковъ, точь въ точь какъ и въ остальномъ монументѣ Фальконэ. Волосы прибраны искусственными, будто бы „модными“ (по тогдашнимъ понятіямъ) буклями, какихъ Петръ I, въ своей суровой простотѣ, никогда, конечно, не носилъ; на голову ему надѣть лавровый вѣнецъ, который въ тѣ времена, можетъ быть, и казался очень хорошъ и приличенъ, а теперь только что непріятно колетъ глаза, давно привыкшіе къ правдивой реальности. Но никакіе недостатки не въ состояніи затушить и умалить того впечатлѣнія силы и энергіи, которое несется изъ лица Петра. Какая могучая, непреклонная осанка у этой головы, какъ она твердо сидитъ на колоссальныхъ плечахъ! Какой величавый взглядъ царственныхъ глазъ! Правда, взглядъ этотъ грозенъ и суровъ, брови сжаты, но развѣ не таковъ былъ взглядъ у того могучаго великана, который однимъ дерзкимъ поворотомъ руля поворотилъ Россію въ другую сторону и давилъ, по дорогѣ, безъ жалости и не задумываясь, все, что мѣшало ему на великомъ его ходу. Да, но сколько въ этомъ же взглядѣ благости и великодушнаго покровительства! Взглядъ головы—глубоко связанъ съ движеніемъ руки, простертой на помощь и покровительство. Какъ будто одна душа и одно воображеніе создали ихъ, воображеніе одного изъ лучшихъ русскихъ людей, глубоко разумѣющаго свою старую и новую исторію, и потому глубоко оцѣнившаго своего безпримѣрнаго чудотворца-исполина. И однако же, на дѣлѣ это было не такъ. Чудную статую создалъ не русскій, а двое французовъ: 50-лѣтній желчный чудакъ, полуотверженный своимъ отечествомъ, и 20-лѣтняя дѣвушка, со слезами пріѣхавшая въ Россію, и, экспромптомъ для самой себя, принявшаяся, въ одинъ прекрасный день, лѣпить голову Петра.

III.

ГУДОНЪ.

Нельзя представить себѣ большей противуположности, какъ Фальконэ и Гудонъ. Одинъ—пламя и порывъ, другой — само спокойствіе: одинъ — вѣчно всѣмъ и всѣми недовольный, почти нутно на кого-нибудь нападающій и точно нарочно плодящій вокругъ себя враговъ, другой—всегда всѣмъ и всѣми довольный, добросердечный и миленькій, любящій всѣхъ и любимый всѣми; одинъ — всю жизнь неимѣющій жаждою выразить ту или другую глубокую мысль, превратить свое искусство въ служителя ученія и идеи, другой — всегда довольный данными мыслями и задачами, ищущій только самаго вѣрнаго, самаго правдиваго воспроизведенія живыхъ людей и типовъ, надѣнныхъ собственными глазами. Контрасты, разница натуръ и направленія—самая рѣзкая, граничная, и, однакоже, оба художника равно велики, и оба дали нашему отечеству созданія одинаково капитальныя.

Но въ тотъ они оба сошлись, въ тотъ они подаютъ другъ другу руки, это въ сильномъ стремленіи антика, какъ деспотическаго законодателя, которому художникъ „долженъ“ слѣпо вѣрить и повиноваться, и въ столько же сильномъ признаваніи правъ и самостоятельности новой, современной школы художниковъ. Не мудрено еще было ожидать этого отъ Фальконэ, который до 50-лѣтъ никуда изъ Франціи не выѣзжалъ, и, значитъ, выросъ на созданіяхъ одной французскихъ художниковъ. Сами внѣшнія обстоятельства помогли тому внутреннему настроенію, которое лежало въ глубинѣ его натуры. Но какъ не вырваться на Гудона, человѣка слабаго характера, человѣка очень милаго и добраго, готоваго, по-видимому, всѣмъ покориться, слушаться всѣхъ авторитетовъ и проведшаго цѣлыхъ 10 лѣтъ своего ученическаго возраста — въ Римѣ. И что же? Ничто не въ состояніи было сломить самостоятельность „самоучки“, и дать ему то направленіе, какое было тогда у всѣхъ. „Можно сказать, что Италія у него ровно ничего не прибавила и не убавила“, мѣтко говорятъ оба превосходные біографа Гудона, Дюплессисъ и Мантеглонъ [1]). И слава Богу, скажетъ нынѣче, можетъ, каждый. Гудонъ былъ портретистъ по натурѣ, и все, что онъ ни предпринималъ, кромѣ портретовъ съ натуры, было всегда слабо, сентиментально или ничтожно (напр., его св. Бруно, Діана, Морфей, „Спящая“—la Frileuse—и т. д. [2]). Значитъ, помощи онъ тогдашнему деспотическому вліянію Италіи и искусству, съ его фальшивыми законами и требованіями, прощай та правда, та непосредственность, и жажда передавать многочисленныя и разнообразныя жизненныя черты, которыя дышатъ въ природѣ, и которыхъ не хотѣло знать условное итальянское искусство. Условности всегда и вездѣ нестерпимы, и всего болѣе въ портретѣ. А у Гудона была великая задача впереди: оставить послѣ себя скульптурные портреты всѣхъ великихъ людей своего времени. Въ какой же другой еще вѣкъ былъ богаче XVIII-го

[1]) Revue des arts, 1855: Houdon, sa vie et ses ouvrages, p. 160.

[2]) Дидро писалъ про Морфея, находившагося на художественной выставкѣ 1771 года: „Вотъ опять фигура, къ несчастью, слишкомъ академичная. Эта манія порабощаетъ художника, предавшагося ей, и губитъ его разумъ... Впрочемъ, фигура хорошо нарисована“. Diderot. Oeuvres, Vol. XI, p. 542—543.

великими людьми, смѣлыми начинателями, оригинальными создателями новаго порядка, зачинщиками новой мысли и понятія? Жатва для талантливаго художника была безпредѣльно богатая, ни съ чѣмъ несравненная, и Гудонъ воспользовался счастливою своею судьбою современника цѣлой громадной массы великихъ людей, какъ ни съ однимъ скульпторомъ еще этого не случалось. Все что только было, въ теченіе долгаго его вѣка, славныхъ и великихъ людей во Франціи, онъ всѣхъ ихъ перебралъ, всѣхъ лѣпилъ изъ глины, рубилъ изъ мрамора, лилъ изъ бронзы. Вольтеръ, Дидро, Даламберъ, Руссо, Бомарше, Глюкъ, Мирабо, Бюффонъ, Монгольфье, Вашингтонъ, Франклинъ, Фультонъ, Бартелеми, Андре Шеньэ, Дюмурье, Лафайеттъ, Екатерина II, Наполеонъ I, и десятки другихъ еще геніальныхъ и талантливыхъ людей, наконецъ, тоже, множество личностей, вовсе и не историческихъ. Гудонъ всѣхъ ихъ искалъ и наблюдалъ, каждаго изъ нихъ старался изучить во всѣхъ глубочайшихъ чертахъ его характера, способностей и творческаго духа, и потомъ выражалъ въ своемъ бюстѣ или статуѣ съ такою правдивостью и глубиною, какъ до него никто этого не дѣлалъ. Зато послѣ него осталась такая скульптурная галлерея великихъ людей конца XVIII и начала XIX вѣка, съ которою никакая не можетъ сравниться ни по содержанію, ни по талантливости.

Произведенія Гудона разсѣяны теперь по разнымъ странамъ Европы, но у насъ въ Россіи, чего кажется почти никто не знаетъ изъ нашихъ соотечественниковъ, сохранилось нѣсколько самыхъ капитальныхъ, самыхъ великолѣпныхъ его созданій. Въ Эрмитажѣ есть два его бюста Вольтера (одинъ маленькій, въ парикѣ, другой, въ натуральную величину, съ ленточной повязкой на головѣ), одинъ — Даламбера — всѣ три превосходные; потомъ, мраморная статуя нагой Діаны, граціозная и легкая, но немного манерная (голова, а можетъ быть и все тѣло сняты съ натуры, съ мадмуазель Одеу, одной его знакомой) [1]); наконецъ, у насъ же въ Россіи находится одинъ изъ двухъ экземпляровъ его величайшаго созданія — статуи Вольтера. Всѣмъ этимъ Россія обязана опять-таки Екатеринѣ II, опять-таки той самой государынѣ, которая не любила искусствъ, да мало въ нихъ и понимала, и все-таки собрала для нашего отечества величайшія художественныя сокровища стараго и новаго времени.

Гудонъ былъ близко знакомъ съ Вольтеромъ, котораго онъ, какъ и всѣ, признавалъ феноменальнѣйшимъ человѣкомъ XVIII вѣка; онъ много разъ дѣлалъ его бюстъ съ натуры. Тотчасъ послѣ его смерти, въ 1778 году, онъ вылѣпилъ изъ глины небольшую его статуэтку и отлилъ ее изъ бронзы, для императрицы Екатерины II. Эта статуэтка была выставлена на парижской художественной выставкѣ 1779 года и тотчасъ же обратила на себя всеобщее вниманіе, возбудила всеобщіе восторги. Одинъ художественный критикъ писалъ тогда: „Вотъ здѣсь мы видимъ въ самомъ дѣлѣ фернейскаго старика: онъ закутанъ въ свой халатъ, сидитъ въ своемъ креслѣ, опершись на ручки; онъ воротился съ прогулки, онъ усталъ, онъ собирается идти въ постель. Такова сцена, избранная художникомъ; но не смотря на усталость тѣла, его мужественная душа и сардоническій смѣхъ фигуры обозначаютъ ту жатву потѣшныхъ вещей, какую сатирическій философъ набралъ во время послѣднихъ своихъ размышленій. Онъ про себя забавляется надъ дураками, попами, фанатиками, которыхъ онъ вотъ еще разъ выставитъ на публичное посмѣшище. Надо признаться, что въ этой маленькой фигуркѣ, величиною меньше одного фута, болѣе геніальности, чѣмъ во всѣхъ статуяхъ нашихъ великихъ людей, кромѣ статуи Корнеля работы Кафіери“ [1]). Эта чудесная статуйка произвела въ то время такое впечатлѣніе, что Гудону тотчасъ же были заказаны два ея мраморныхъ экземпляра, въ настоящую величину. И оба женщинами: одинъ экземпляръ — племянницей Вольтера, другой — Екатериною II. Удивительная судьба постигла обѣ эти статуи и первоначальную статуйку. Имъ суждено было скитаться съ мѣста на мѣсто, какъ и костямъ Вольтера. Мадамъ Дени, племянница Вольтера, сначала задумала подарить заказанную ею статую — парижской академіи наукъ, но потомъ пошли какія-то мелочныя ссоры, дрязги. Академія мало цѣнила великолѣпное созданіе Гудона, и, какъ кажется, мало безпокоилась о томъ, чтобъ статуя великаго публициста и уничтожателя старой Европы присутствовала среди ея стѣнъ. И тогда мадамъ Дени отняла у нея свой подарокъ и отдала его французскому театру. Послѣ разнообразныхъ споровъ и непріятностей, мраморный Вольтеръ былъ помѣщенъ во входныхъ сѣняхъ театра, но впослѣдствіи долженъ былъ переѣхать и оттуда, и водворенъ, въ недавнее время, если не навсегда, то по крайней мѣрѣ, надолго — въ фойе французскаго театра. Судьба другого экземпляра этой статуи была такая же безпокойная, какъ и у первой: ее много разъ гоняли съ мѣста на мѣсто, и только въ недавнее время она получила, наконецъ, прочную осѣдлость, быть можетъ, уже навсегда. Въ 1781 году прямо изъ мастерской Гудона, она пустилась въ далекое путешествіе, на сѣверъ, въ Петербургъ. Здѣсь она долго находилась въ Эрмитажѣ Екатерины II, вмѣстѣ со всею библіотекою Вольтера, купленною императрицей еще при жизни великаго писателя и оставленной у него въ рукахъ, на пожизненное пользованіе (Екатерина II точь въ точь такъ поступила, ранѣе того, и съ библіотекой Дидро). Когда былъ построенъ, въ 40-хъ годахъ настоящаго столѣтія, новый Эрмитажъ, статуя Вольтера, и его библіотека переправились туда. Но императоръ Николай не любилъ ни Вольтера, ни его статуи, и велѣлъ поставить эту послѣднюю въ Таврическомъ дворцѣ; оттуда она впослѣдствіи передана въ Императорскую Публичную Библіотеку, куда въ то же время поступила, изъ Эрмитажа, и вся библіотека Вольтера.

[1]) Подробности объ этомъ можно найти въ превосходной біографіи Гудона, приводимой уже выше. Revue des arts, 1855, стр. 183—184.

[1]) Revue des arts, 1855, p. 249.

Бронзовая же статуэтка Гудона въ теченіе настоящаго столѣтія была какъ-то совершенно забыта и заброшена, и долго хранилась въ запасныхъ магазинахъ Эрмитажа. Въ 1850 или въ 1851 году она, въ числѣ многихъ другихъ художественныхъ предметовъ, излишнихъ для Эрмитажа, продана съ публичнаго торга, и куплена за 15 рублей серебромъ (!!) графомъ Андр. Павл. Шуваловымъ, у котораго я ее и видѣлъ въ прошломъ году [1]).

Необыкновенно любопытно сравнить мраморную статую съ первоначальною бронзовою статуэткой. Тутъ ясно видѣнъ весь ходъ мысли Гудона. Первоначальная статуэтка была выѣдена съ огнемъ, смѣло, талантливо, но впослѣдствіи авторъ, уже болѣе хладнокровный, многое измѣнилъ, многое усовершенствовалъ. Такъ, напримѣръ, старался, по всегдашнему, прежде всего воспроизвести существующіе факты и предметы, Гудонъ посадилъ Вольтера въ то характерное, самимъ Вольтеромъ изобрѣтенное кресло, которое называлось долгое время „вольтеровскимъ“ (теперь это названіе, кажется, совершенно позабыто), Но слишкомъ высокая его спинка, и высокіе бока, очень удобные для человѣка стараго, больного или усталаго, были очень неудобны для скульптуры, потому что почти на половину закрывали, чуть не со всѣхъ сторонъ, главное дѣйствующее лицо точно въ сундукъ или футляръ. Отъ этого, Гудонъ нѣсколько измѣнилъ это кресло, и посадилъ мраморную свою статую въ современное же, очень вѣрное, но только не черезчуръ высокое и глухое кресло. Потомъ, на первоначальной статуэткѣ Вольтеръ былъ представленъ въ парикѣ. Конечно, Вольтеръ весь свой вѣкъ носилъ парикъ; но вѣдь тутъ онъ былъ по домашнему, въ халатѣ и туфляхъ—значитъ, на что ему тутъ былъ парикъ? А между тѣмъ, на сколько правда выигрывала еще болѣе, когда Гудонъ изображалъ своего Вольтера съ рѣдкими, жиденькими, немногими старческими волосиками на полуобнаженномъ черепѣ! Наконецъ, онъ поправилъ еще многое въ позѣ, посадилъ Вольтера ниже, сгорбленнѣе, точно будто онъ складывается вполамъ, сдѣлалъ складки шире и изящнѣе, и изъ всего этого вышло въ результатѣ, что модель была талантлива, чудесна, но сама статуя вышла—геніальна. Въ ней соединились огонь и правдивость первоначальной мысли со зрѣлою обдуманностью и талантливымъ исполненіемъ послѣдующаго времени.

Что за великое художественное созданіе вышло изъ рукъ Гудона, читатель можетъ судить по необыкновенно вѣрному описанію біографовъ этого художника: „При той живости, съ которою Гудонъ всегда видѣлъ натуру и извлекалъ изъ нея выгоду, онъ навѣрное когда-нибудь увидалъ Вольтера, въ этой самой позѣ, въ халатѣ, большимъ, иногда приходившемъ къ нему, на квартиру, лѣнивомъ съ него бѣлетъ, и этому-то всему онъ обязанъ идеей своей статуи. Крупными складками этой широкой драпировки, подъ которой прячется анти-скульптурная худоба старика, его созданіе напоминаетъ превосходныя статуи статуи древности, и получаетъ идеальный характеръ, привычный общепародному почитанію монументу. Въ то же время, и не смотря на эту драпировку, статуя не теряетъ характера современности. Это кресло, съ прямыми закрѣпками вокругъ и витыми закрѣпками ручекъ, есть подлинное кресло того времени; съ этимъ квадратнымъ башмакомъ, высовывающимся изъ-подъ драпировки, мы остаемся при полной достовѣрности; мы чувствуемъ что подъ своею драпировкою Вольтеръ одѣтъ такъ, какъ бывалъ всегда одѣтъ въ дѣйствительности. У Гудона является Вольтеръ цѣликомъ: рука его опирается на обѣ ручки кресла, точно будто его тѣло только-что отдѣлилось отъ спинки, онъ смотритъ на разговаривающаго съ нимъ человѣка, и ждетъ, чтобъ тотъ кончилъ, чтобъ потомъ отвѣтить ему. Весь его интеллектуальный отдѣлъ выраженъ у него на полуоткрытыхъ губахъ и въ напряженіи мускуловъ; все это слабое и состарѣвшееся тѣло живетъ подъ вліяніемъ духа, все еще существующаго и ничего не потерявшаго изъ своей бодрости и силы. Это уже болѣе не мраморъ, это сама жизнь; мраморство ступенчивается и исчезаетъ, оставляя намъ только идею этой личности. Впрочемъ, это реальное сходство, сколько оно ни было одушевленное и блестящее, нашло себѣ порицателей. Жалѣли, зачѣмъ Вольтеръ не представленъ въ самые цвѣтущіе годы своей жизни, т.-е. со скульптора требовали, чтобъ онъ не дѣлалъ того, что видѣлъ собственными глазами, и дѣлалъ то, чего не видалъ, и, значитъ, видалъ и фальшь. Вмѣсто этой улыбки, забавляющейся и насмѣшливой, которая бродитъ на губахъ статуи и выражаетъ лишь одну часть Вольтерова духа, жаждали найти у скульптора, во всѣхъ чертахъ его стараго, выраженіе нѣкотораго вдохновенія, которое конечно болѣе напоминало бы великаго поэта. Очень вѣрно, что еслибы Гудонъ сдѣлалъ изъ своей статуи что-нибудь очень напыщенное, декламаторское, очень театральное, очень забавное, современная критика осталась бы совершенно довольна“ [1]).

Вотъ какимъ нападкамъ подвергнулся Гудонъ, и взирая на всю талантливость своего произведенія. И, что всего удивительнѣе, этого же произведенія никто не уразумѣлъ и оцѣнилъ его совершенно на ничтожество. кто-же—самъ Дидро! Покуда дѣло шло о разныхъ бюстахъ Гудона, конечно, прекрасныхъ, но не представлявшихъ ничего экстраординарнаго, Дидро провозглашалъ ихъ талантливость, правду и изящество [2]). Но когда Гудонъ выставилъ своего Вольтера, что написалъ про него Дидро? „Эта фигура, говоритъ онъ, характерна. Находятъ, что поза не очень-то счастлива, но это потому, что не чувствуютъ ея простоты. Желательнѣе былъ бы халатъ, чѣмъ

[1]) Разсказывая похожденія этой прелестной статуэтки, графъ Шуваловъ говорилъ мнѣ, что въ 1855 году, графъ Морни, пріѣзжавшій въ Петербургъ, по поводу коронаціи императора Александра II, предлагалъ ему, Шувалову, 50,000 фр. за нее, какъ за одну изъ удивительнѣйшихъ скульптурныхъ драгоцѣнностей XVIII вѣка, но графъ отказался.

[1]) Revue des arts, 1855, p. 252—253.

[2]) Diderot, Oeuvres, Vol. XI, Salon de 1771, p. 543.

эта громадная драпировка; но былъ ли бы онъ столько же пригоденъ для того, чтобъ скрыть худобу 84-лѣтняго старика? Къ чему это у него четвероугольные башмаки? Когда обвиняютъ морщины лица и ихъ формы въ томъ, что онѣ не очень правдивы, то забываютъ, что это портретъ. Желательно было бы еще побольше тонкости въ рисункѣ; можно, пожалуй, подумать, что всѣ морщины на этомъ лицѣ немножко рутинны. Руки очень хороши" [1]). Итакъ, Дидро ровно ничего не понялъ во всей психологической сторонѣ гудоновскаго созданія, и нашелъ только нужнымъ сдѣлать кое-какія замѣчанія, касающіяся техническихъ подробностей! Дидро говоритъ о морщинахъ (которыя, впрочемъ, выражены великолѣпно), о неуклюжихъ четвероугольныхъ башмакахъ (въ которыхъ онъ не узналъ Вольтеровыхъ туфлей), о грузныхъ драпировкахъ (подъ которыми не узналъ Вольтеровскаго халата), говоритъ обо всемъ этомъ, и ни слова о томъ, что̀ въ тысячу разъ важнѣе: о необыкновенномъ выраженіи натуры, характера и духа Вольтера! Какъ странно, что такой свѣтлый умъ, какъ Дидро, способенъ былъ понять Фальконэ, и ничего не уразумѣть въ Гудонѣ!

Что мудренаго послѣ того, что писатели и цѣнители, стоявшіе гораздо ниже Дидро, еще и того меньше способны были понять ясно и свѣтло значеніе Гудона въ скульптурѣ? Знаменитый историкъ этого искусства, Чиконьяра, ровно ни единаго слова не говоритъ про Гудона; историкъ искусства вообще, Куглеръ, точно также вовсе пропускаетъ Гудона, даромъ что оба они съ любовью перечисляютъ и описываютъ массы ничтожнѣйшихъ созданій ничтожнѣйшихъ скульпторовъ древности, среднихъ вѣковъ и новаго времени, и, въ числѣ послѣднихъ, всѣ произведенія какого-нибудь сахарнаго, совершенно безцвѣтнаго и безхарактернаго Кановы. Что мудренаго, если новѣйшій историкъ скульптуры, Любке, только и сказалъ про Вольтера, что: „Въ Парижѣ находится его тонко выполненная статуя Вольтера" [2]). Что мудренаго, если извѣстный Шарль Бланъ, восхваляя Гудона, все-таки находитъ, что напрасно онъ въ голову своего Вольтера старался вложить слишкомъ много жизни, выразить, ударами молотка, пронзительный взглядъ и живописный глазъ, между тѣмъ какъ все это должно принадлежать не скульптурѣ, а живописи [3]). Что мудренаго, что другой французскій классикъ, секретарь французскаго института, Катремеръ-де-Кенси, тоже упрекалъ его въ излишнихъ подробностяхъ, въ передаваніи деталей, которыхъ бы ни за что не стали выдѣлывать древніе [4]), и вслѣдъ за этимъ классикомъ тѣ же самыя глупости повторяетъ цѣлая толпа книгъ, исторій и лексиконовъ [5]). Все это въ порядкѣ вещей. Вездѣ такъ ведется, что обращаютъ все вниманіе только на мелочи и бездѣлицы, и пропускаютъ мимо глазъ все, что только есть самаго существеннаго и важнаго. Но должны ли мы слѣдовать этимъ печальнымъ образцамъ, и не пора ли отдать Гудону немножко побольше справедливости?

Подобно Фальконэ, Гудонъ не могъ вполнѣ отдѣлаться отъ привычекъ вѣка, и удержалъ въ своихъ произведеніяхъ иныя подробности, которыя выходятъ тамъ пятнами; наприм., у Вольтера надѣта на головѣ, безъ всякой нужды, повязка, какъ у античныхъ философовъ и писателей; сверхъ халата наброшена какая-то драпировка, на манеръ античный, и т. д. Но всѣ эти пятна не могутъ затемнить совершенства во всемъ остальномъ. Для Гудона самого, его статуя Вольтера была всегда самымъ капитальнымъ, самымъ значительнымъ и самымъ совершеннымъ его созданіемъ. Однажды, когда его не хотѣли впускать, по недоразумѣнію, въ театръ, куда ему былъ издавна данъ даровой входъ, онъ гордо сказалъ капельдинеру: „Я отецъ Вольтера!", и его пропустили [1]). Мнѣ кажется, нечего спорить о томъ, что въ самомъ дѣлѣ это лучшее его произведеніе. Но этого мало; мудрено не признать, что эта статуя—самое живое и самое поразительное воспроизведеніе живого человѣка, какое только есть на свѣтѣ. Представленный тутъ человѣкъ—одна изъ геніальнѣйшихъ личностей, какія когда либо бывали въ мірѣ. Это одинъ изъ тѣхъ реформаторовъ, которые родятся вѣками, которыхъ вся жизнь прошла, повидимому, все только въ разрушеніи существующаго, въ разбиваніи привычныхъ идеаловъ, славъ и убѣжденій, но которые являются въ то-же время самыми благодатными насадителями новыхъ понятій, новыхъ характеровъ, новыхъ личностей, новаго человѣческаго общества, новаго міра. Что можетъ быть великолѣпнѣе задачи: изобразить 84-лѣтняго старика, полу-разрушеннаго годами и болѣзнями, измученнаго жизнью, насилу еще теплящагося какъ гаснущая лампадка, гдѣ больше ни фитиля, ни масла нѣтъ, и вдругъ у этого самаго старика вспыхиваетъ внутри такой огонь, который поднимаетъ и животворитъ его хилое тѣло, даетъ небывалую игру каждому сморщенному мускулу, каждому ветхому суставу, и воздвигаетъ колосса силы и страсти, на погибель старой гнили, на нарожденіе новой правды. Что можетъ сравниться съ подобной задачей? Торжество несокрушимаго духа надъ потухающимъ тѣломъ, воскресеніе могучей мысли изъ-подъ безобразно опустившейся, только и уцѣлѣвшей массы кожи и костей—какія красоты, какія величія могутъ равняться съ этою красотою и величіемъ? Никакой скульпторъ раньше Гудона не приступалъ къ такой задачѣ. Только XVIII вѣку, вѣку гигантовъ мысли, суждено было почувствовать и выразить это великое чувство, это торжественное понятіе.

А какое при этомъ явилось у Гудона выполненіе частностей! Уже въ своемъ бюстѣ Глюка (томъ самомъ, съ лицомъ изрытымъ оспою, который такимъ бѣльмомъ торчалъ у всѣхъ классиковъ въ глазу), Гу-

[1]) Ibid, Vol. XII, p. 68.

[2]) Lübke, Geschichte des Plastik, S. 704.

[3]) Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, Paris, 1864, p. 352.

[4]) Quatremère de Quincy, Recueil de notices historiques, Paris, 1834, p. 398.

[5]) Напримѣръ, новѣйшій энциклопедическій лексиконъ Ларусса, Т. IX, стр. 410.

[1]) Revue des arts, 1855, p. 418.

день изучать съ строгостью и самою истинно критическою, глубокою, основательною, вдумчивою изъ великихъ музыкальныхъ реформаторовъ. Пусть Вольтеръ не шелъ, что лучше создания Гудона и вѣрнѣе, ихъ начинать за то, пожалуй, что не найдешь ни въ одномъ изъ нашихъ художественныхъ академій художествъ.) Но въ фигурѣ Вольтера Гудонъ поднялся на нѣсколько ступеней еще выше. Онъ и понятно. Сама задача была выше. Какъ ни великъ и глубокъ былъ Гюонъ, но онъ никогда не имѣлъ и не могъ имѣть того громаднаго міроваго значенія, какое имѣлъ Вольтеръ. Здѣсь уже не въ томъ только состояло дѣло Гудона дѣло, чтобъ изобразить живо-трепещущее тѣло Вольтера, со всѣмъ совершенствомъ изящнаго типа, изможденной шеи, только что не дрожащихъ жилистыхъ рукъ надо было еще выразить, среди всей доброты ветхаго старика, среди учтивости и привѣтливости стариннаго француза, еще и ту остроту, пострашную, безпощадную улыбку, которая проникла насквозь міръ, и перевернула его вверхъ дномъ. И Гудонъ выразилъ ее, эту страшную, эту могучую улыбку, которую цѣлое почти столѣтіе позже не могли многіе выносить даже и на мраморномъ лицѣ.

Такимъ образомъ Гудонъ еще былъ [illegible] есть человѣкъ новаго искусства [illegible] лучшаго художественнаго міра. Онъ реальный типъ соединялъ въ немъ съ самою реальной пластикою, но все же еще оставался идеалистомъ. Въ немъ этихъ двухъ типовъ художника встрѣчаемъ мы будущее искусство—объ этомъ нельзя, кажется, и спорить.

Послѣ того, какъ не пожалѣть, какъ не [illegible] что русскіе художники никогда не [illegible] даже и до сихъ поръ не имѣютъ никакого мнѣнія объ этомъ великомъ человѣкѣ, и изъ-за того столько же, какъ и Фальконэ. Какъ не [illegible] на то, что большинство ихъ даже и не знаетъ что у насъ въ Петербургѣ присутствуютъ [illegible] нѣйшія созданія новой скульптуры, и [illegible] какъ 100 лѣтъ тому назадъ, пробавляться старыми итальянскими или иными подобными же [illegible] рожденными идеалами и формами. Исключенія [illegible] ли когда-нибудь были. Если и были, то все-таки это—исключенія.

(„*Древн. и Нов. Россія*“ *1877, № 4, стр. 329—332.*)

Некрологъ С. А. Иванова.

На дняхъ получено изъ Рима извѣстіе о смерти одного изъ замѣчательнѣйшихъ художниковъ прежняго нашего поколѣнія, архитектора Сергѣя Андреевича Иванова, 20 января 1877 г. Онъ былъ родной братъ знаменитаго живописца, Александра Андреевича Иванова, автора „Явленія Христа народу“. Младшій братъ, Сергѣй Ивановъ, почти всю свою жизнь прожилъ въ Римѣ. Онъ кончилъ свое художественное воспитаніе въ нашей Академіи Художествъ, въ 1841 году, и получилъ первую золотую медаль за проектъ публичной библіотеки, однако же послѣ того оставался здѣсь еще 3 года и поѣхалъ за границу лишь въ 1845 году. Въ академіи онъ получилъ блестящую репутацію отличнаго рисовальщика, художника съ необыкновеннымъ чувствомъ формы и вообще человѣка чрезвычайно [illegible]

[illegible] скаго языковъ, къ которымъ впослѣдствіи прибавилъ и греческій. Онъ готовился къ самому основательному изученію остатковъ классической архитектуры, римской—въ Италіи, и греческой—въ Греціи. Съ этою цѣлью онъ совершилъ множество поѣздокъ по средней и южной Италіи, а нѣсколько лѣтъ спустя, въ 1858 году, путешествовалъ и по Греціи. Плодомъ этихъ изученія были два примѣчательныя сочиненія: одно о реставраціи Каракалловыхъ бань (напечатано на итальянскомъ языкѣ) и возстановленіе трона знаменитой статуи Фидіаса—Юпитера Олимпійскаго (это изученіе еще покуда не изданное). Кромѣ того, въ разные годы читалъ нѣсколько археологическо-архитектурныхъ изслѣдованій своихъ въ засѣданіяхъ [illegible] римскаго археологическаго общества („Instituto di Corrispondenza Archeologica“, уже около [illegible] года въ Римѣ. Труды Иванова, как и [illegible]

Римѣ, и, вмѣстѣ съ Гоголемъ, Сергѣй Ивановъ былъ единственнымъ повѣреннымъ художественныхъ начинаній, трудовъ, надеждъ и разочарованій своего знаменитаго брата, и одинъ изъ немногихъ, присутствовавшихъ при медленномъ возникании его картины: „Явленіе Христа народу“. Послѣ смерти Александра Иванова, въ 1858 году, Сергѣй Ивановъ сдѣлался наслѣдникомъ всего имущества своего брата, и въ томъ числѣ огромнаго количества его рисунковъ и этюдовъ, какъ для этой картины, такъ и для предпринятой имъ иллюстраціи, кистью и карандашемъ, главныхъ сценъ изъ Библіи и Евангелія. Съ тѣхъ поръ прошло уже почти 20 лѣтъ, но не смотря на всѣ упрашиванія ближайшихъ знакомыхъ, а также и мои, Сергѣй Ивановъ никогда не могъ рѣшиться издать рисунки и композиціи своего брата, огромное художественное достоинство которыхъ онъ, впрочемъ, очень хорошо сознавалъ. На всѣ просьбы и уговариванія онъ всегда отвѣчалъ (въ томъ числѣ и мнѣ), что никому не хочетъ довѣрить этого дѣла и рано или поздно займется имъ самъ. Смерть его застала около 56 лѣтъ отъ роду и все-таки онъ ничего не успѣлъ сдѣлъ сдѣлать: онъ былъ весь свой вѣкъ такой же нерѣшительный и колеблющійся, какъ и его братъ Александръ. Въ одномъ только онъ вмѣстѣ съ братомъ своимъ былъ безконечно твердъ и непоколебимъ: это въ привязанности своей къ Италіи и Риму, и прожилъ тамъ, подобно брату своему, цѣлыхъ 30 лѣтъ. Никакія соображенія не могли измѣнить его рѣшимости жить и заниматься тамъ, и когда въ 1849 году правительство наше вызвало всѣхъ русскихъ художниковъ назадъ въ Россію, онъ предпочелъ потерять пенсію и всѣ надежды на будущее, только бы остаться въ Италіи. Послѣ его смерти оказалось, что все его имущество, всѣ его собственные рисунки, сочиненія и бумаги, а также всѣ принадлежавшіе ему рисунки и наброски его брата Александра завѣщаны имъ упомянутому мною выше нѣмецкому археологическому обществу, съ обязательствомъ издать главнѣйшія между ними. Какой печальный знакъ недовѣрія къ Россіи и русскимъ, какой печальный результатъ отчужденія отъ своего отечества, вслѣдствіе злоупотребленія житьемъ за границей, какое идолопоклонство передъ классицизмомъ и Италіей!

Еще въ началѣ 50-хъ годовъ я разсматривалъ у Сергѣя Иванова, въ Римѣ, всѣ, какіе только у него были, рисунки его античныхъ реставрацій и изслѣдованій; въ 1858 году, скоро послѣ смерти Александра Иванора я разсматривалъ, у покойнаго Василія Петровича Боткина и его брата, нынѣшняго почетнаго вольнаго общника Академіи, художника и извѣстнаго собирателя художественныхъ коллекцій, Михаила Петровича Боткина, — все почти собраніе рисунковъ и этюдовъ Александра Иванова на сюжетѣ библіи и евангелія, и именно, на основаніи моего полнаго знакомства съ этими художественными произведеніями, я имѣю право сказать: Дай Богъ, чтобы нѣмецкое археологическое общество въ Римѣ издало какъ можно скорѣе рисунки и композиціи обоихъ братьевъ. Имъ суждена значительная будущность, имъ суждено имѣть европейскую знаменитость: рисункамъ Сергѣя Иванова—какъ созданіямъ глубокаго знатока и полнаго вкуса понимателя художественной классической древности, рисункамъ Александра Иванова — какъ созданіямъ необыкновенно оригинальнаго художника, воплотившаго сюжеты библіи и евангелія въ такія формы, какихъ не пробовалъ быть можетъ еще ни одинъ художникъ въ Европѣ. Эти послѣдніе рисунки—несравненно выше, новѣе и самобытнѣе картины „Явленіе Христа народу“. Мало у насъ было художниковъ какъ эти два брата.

Сергѣй Ивановъ ничего не построилъ въ Россіи самъ, но, какъ онъ мнѣ разсказывалъ въ Римѣ, въ 1852 г., у насъ въ Петербургѣ одно изъ лучшихъ нашихъ зданій построено отчасти по его проекту: это огромный „Прачешный домъ“ на Сергіевской; по крайней мѣрѣ фасадъ вполнѣ сочиненъ Ивановымъ.

(*„Новое Время“, 23 февр. 1877 г., № 355*).

В. В. Верещагинъ.

(Письмо къ редактору „Нов. Врем.“).

М. г. Сегодняшній телеграфъ принесъ извѣстіе, что 8-го іюня, во время нападенія лейтенанта Скрыдлова на турецкій пароходъ, раненъ знаменитый нашъ художникъ, Вас. Вас. Верещагинъ, находившійся тутъ же на шлюпкѣ волонтеромъ. Къ этому извѣстію я могу теперь прибавить, на основаніи частнаго сообщенія, полученнаго мною сегодня же, что Верещагинъ раненъ пулею сзади, въ тазовую кость, и что рана его не представляетъ опасности. Верещагинъ вовсе не служитъ въ военной службѣ, но нынѣшняя поѣздка его, на миноносной лодкѣ, среди бѣла дня, на встрѣчу турецкому монитору, не первый геройскій его подвигъ. Уже почти лѣтъ 10 тому назадъ, въ 1868 году, онъ все-таки такой же штатскій, частный человѣкъ, какъ и теперь, получилъ георгіевскій крестъ за защиту Самарканда (во время отсутствія оттуда русскихъ войскъ), отъ нападенія средне-азіатскихъ полчищъ, нагрянувшихъ туда совершенно неожиданно. Такихъ примѣровъ—художниковъ, надѣленныхъ громаднымъ талантомъ, и тѣмъ не менѣе рискующихъ своею жизнью, когда дѣло идетъ объ интересахъ отечества—такихъ еще другихъ примѣровъ мы, кажется, выставить у себя не можемъ. Остается только желать теперь, чтобъ рана Верещагина не

самаго же начала не опасною, заставила его потомъ сильно мучиться: крайняя раздражительность больного, необыкновенная нервная возбужденность его—иной разъ ухудшали его положеніе до такой степени, что иногда онъ самъ себя считалъ погибшимъ, ждалъ смерти. Тогда врачи и сестры милосердія удвоивали свои старанія, и имъ часто удавалось уменьшать его мученія, разсѣевать его мрачное расположеніе духа. Многіе изъ очевидцевъ утверждаютъ, что всего болѣзненнѣе, всего раздражительнѣе на Верещагина дѣйствовала мысль, что вотъ теперь, благодаря этой проклятой, „ничтожной" ранѣ, онъ лишенъ возможности участвовать въ переправѣ черезъ Дунай и изобразить потомъ, какъ подлинный свидѣтель, это великое славное дѣло своими кистями и красками Его рана, сначала не великая, потомъ все увеличивалась и увеличивалась; полагаютъ, что она была нанесена изъ ружья, съ турецкаго берега, и что она была какого-то особенно большого калибра, повидимому, изъ ружья системы Миньё. Впослѣдствіи, даже гораздо позже, послѣ вынутія пули, пришлось эту рану разрѣзать, чтобы освободить отъ кусочковъ сукна отъ платья и огромнаго накопленія матеріи. Верещагинъ перенесъ и эту мучительную операцію очень бодро и мужественно, но его крайняя нервная раздражительность и возбужденность, удивлющая даже врачей, продолжаетъ замедлять его выздоровленіе. Говорятъ, милое и полное нѣжной внимательности сочувствіе находящихся около него сестеръ милосердія всего благотворнѣе дѣйствуетъ на него. Намъ сообщаютъ также, что доходящія иной разъ до него свѣдѣнія о сочувствіи къ его состоянію многихъ, очень многихъ изъ числа русскаго общества, иногда сильно успокоиваютъ и радуютъ его. Намъ передавали, что иные нумера нашихъ газетъ доставляли Верещагину нѣсколько минутъ отрады и успокоенія.

Чего же намъ всѣмъ пожелать Верещагину? Конечно, чтобы онъ пересталъ тревожиться, чтобы онъ сталъ спокойнѣе и тѣмъ помогъ своему здоровью быстро возстановиться, чтобы онъ, наконецъ, скорѣе могъ снова очутиться среди глубоко уважающихъ его, слѣдящихъ за нимъ съ любовью русскихъ дружинъ, и нарисовалъ мастерскою кистью ихъ великіе подвиги, безстрашно наблюдаемые имъ на сушѣ и на водѣ среди града гранатъ и бомбъ.

Которая-то (не помню хорошенько) англійская или нѣмецкая газета напечатала недавно, что потеря Верещагина равнялась бы для насъ проигрышу большого сраженія. Мы никогда не позволимъ себѣ сравнивать жизнь *одного* человѣка (какой бы онъ ни былъ выходящій изъ ряда вонъ) съ жизнью *тысячей*, передъ которыми долгъ отечества неоплатенъ и которыхъ святой подвигъ самоотверженія безцѣненъ, но все-таки глубоко чувствуемъ все значеніе для насъ Верещагина и думаемъ, что значительная масса публики съ такимъ же горячимъ чувствомъ, какъ и мы, слѣдитъ за его болѣзнью и ждетъ его выздоровленія.

(*„Новое Время", 10 іюля 1877 г., № 489*).

С. В. Верещагинъ.

(Письмо въ редакцію „Нов. Врем.").

М. г. Я получилъ отъ доктора профессора Чудновскаго телеграмму изъ Зимницы, которою онъ меня увѣдомляетъ, что въ дѣлѣ подъ Плевною, 30 августа, „изрубленъ черкесами" братъ знаменитаго нашего художника, Вас. Вас. Верещагина, Сергѣй Верещагинъ, и раненъ въ ногу, впрочемъ, неопасно, другой братъ его, Александръ Верещагинъ. Сергѣй Верещагинъ, третій изъ шести братьевъ, занимался, съ нѣкоторымъ успѣхомъ живописью, и для усовершенствованія жилъ до прошлаго года въ Парижѣ. Лѣтомъ 1876 онъ воротился въ Россію и отправился въ губерніи Вологодскую и Архангельскую (гдѣ у него были небольшія имѣнія) для писанія этюдовъ съ натуры и бытовыхъ картинъ. Въ маѣ нынѣшняго года онъ поѣхалъ въ армію и, не поступая въ военную службу, участвовалъ въ нѣсколькихъ дѣлахъ. Недавно онъ былъ контуженъ въ голову и раненъ въ руку, но рѣшительно отказывался лечиться, не смотря даже на просьбы высоко поставленныхъ лицъ; поскакалъ на Плевну, и тамъ нашелъ себѣ славную смерть. Младшій изъ всѣхъ Верещагиныхъ, Александръ, кончивъ курсъ въ юнкерской школѣ, служилъ въ изюмскомъ уланскомъ полку, потомъ былъ нѣсколько лѣтъ въ отставкѣ по семейнымъ дѣламъ; въ іюнѣ же настоящаго года онъ поступилъ сотникомъ во владикавказскій терскій казачій полкъ и находился съ тѣхъ поръ все время въ отрядѣ генерала Скобелева, исполняя со своею лихою сотней многія опасныя и трудныя порученія. На другой день послѣ того дѣла, гдѣ былъ раненъ, вмѣстѣ съ лейтенантомъ Скрыдловымъ, старшій его братъ, Василій, —Александръ Верещагинъ участвовалъ въ дѣлѣ подъ Ирикліемъ 9 іюля и получилъ за него крестъ св. Станислава 4 степени съ мечами и бантомъ. Пять недѣль позже, 30 августа, онъ раненъ подъ Плевной и перевезенъ теперь въ Бухарестъ, въ Бранкованскій госпиталь, откуда только-что за нѣсколько дней выѣхалъ въ дѣйствующую армію почти совершенно оправившійся знаменитый братъ его, Василій Васильевичъ Верещагинъ.

(*„Новое Время" 7 сент. 1877 г., № 548*).

стить въ вашей газетѣ еще нѣсколько свѣдѣній о Сергѣѣ Верещагинѣ, полученныхъ мною изъ дунайской арміи. Ихъ нужно узнать нашей публикѣ.

„Сергѣй Верещагинъ,—пишетъ мнѣ одинъ мой знакомый,—поступилъ въ казаки охотникомъ и состоялъ ординарцемъ при генералѣ Скобелевѣ-сынѣ, молодомъ генералѣ съ огромными военными способностями, храбромъ, дѣятельномъ мужѣ, и, что главное, образованномъ офицерѣ. По словамъ почти всѣхъ офицеровъ главной квартиры, Сергѣй Верещагинъ былъ въ высшей степени безстрашенъ, подскакивалъ къ непріятельской цѣпи, врубался въ средину турецкой кавалеріи. Одинъ полковникъ генеральнаго штаба сказывалъ мнѣ, что онъ исполнялъ въ отрядѣ Скобелева, кромѣ обязанности ординарца своего генерала, еще нѣкоторыя обязанности и обязанность офицера генеральнаго штаба, снималъ наброски мѣстностей, рекогносцировалъ дороги и силы непріятеля, и т. д. Не было того дѣла, черезъ которое онъ не проскакалъ бы съ даннымъ ему приказаніемъ. На Шипкинскомъ проходѣ, при занятіи его генераломъ Гурко, Сергѣй Верещагинъ, подобравши себѣ какого то унтеръ-офицера съ ружьемъ, такого же рѣшительнаго, какъ и самъ онъ, шелъ далеко впереди своего передового отряда. Солдаты и казаки этого отряда, ожидавшіе, разумѣется, засадъ во всѣхъ ущельяхъ и редутахъ, не разъ говаривали: „Вотъ этотъ господинъ штатскій ужъ тамъ, значитъ идти можно“ (Сергѣй Верещагинъ ходилъ тогда еще въ штатскомъ платьѣ). „Онъ не жилецъ былъ на этомъ свѣтѣ“,—говорилъ мнѣ одинъ изъ адъютантовъ великаго князя, видѣвшій его подъ Ловчею и сдѣлавшій съ нимъ нѣсколько другихъ поѣздокъ.—„Онъ просто искалъ смерти, былъ какой то задумчивый, какъ будто пригнетенный какимъ то горемъ, при этомъ нервный, немного мнительный. Оживлялся онъ только при выстрѣлахъ, и тогда торчалъ скакалъ на мушкетъ“. Въ главной квартирѣ почти всѣ, начиная съ высшихъ, отзывались о немъ самымъ

мучительной раны еще не вполнѣ оправившійся, что не могъ еще сидѣть въ сѣдлѣ, поскакалъ лѣвый флангъ въ коляскѣ, какъ только узналъ о гибели брата. При своей хромой ногѣ онъ не тутъ добраться до генерала Скобелева (стараго туркестанскаго знакомца); генералъ былъ въ это въ передней линіи, въ самомъ адскомъ, нескончаемомъ огнѣ. Повидавшись съ командующимъ лѣвымъ гономъ, генераломъ Имеретинскимъ, и порасспр офицеровъ, онъ понялъ, что вытащить тѣло бра было никакой возможности,—такъ оно и осталось путь и гнить въ страшной горѣ навалившихся день передъ Плевной труповъ нашихъ солдатъ. то сказать, вѣдь онъ былъ „охотникъ-казакъ“, довательно до него ли было осетинамъ нашимъ. торопившимся снять съ него всѣ его вещи и у нымъ, что это неотъемлемый ихъ призъ. Дикари храбро дерутся, но понятія у нихъ объ обязанно браваго воина — самыя необыкновенныя... Ни брать Сергѣя Верещагина, Александръ, служащ іюня мѣсяца сотникомъ во владикавказскомъ к комъ полку терскаго войска, раненъ былъ 30-г густа, около самаго генерала Скобелева, еще пр чалѣ дѣла, иначе, говорилъ онъ, „я бы добыл брата во что бы то ни стало“. Наканунѣ сра онъ былъ увѣренъ, что его непремѣнно убьют ранятъ по той простой причинѣ, говорилъ онъ, „все окружающее генерала Скобелева валится у или раненое“. Второе дѣйствительно и случил Вас. Вас. Верещагинъ, на половину самъ больн успѣвъ выручить тѣло брата Сергѣя съ поля сра нія, повезъ въ Бухарестъ другого брата, Алекс раненаго пулей въ ногу... Послѣ плевненскаго Османъ-паша, на предложеніе генерала Зотова у убитыхъ и раненыхъ, отвѣчалъ: „Не нужно, ух дохнутъ гяуры“. О варварствѣ этого рѣшенія н судить потому, что съ нашихъ позицій въ по близкій ясно видно, какъ иногіе изъ нашихъ

нитый нашъ живописецъ Вас. Вас. Верещагинъ, въ морскомъ корпусѣ; онъ вышелъ оттуда, когда его преобразовали въ училище, и принялся за рисованіе, къ которому чувствовалъ наклонность съ дѣтства. Вскорѣ потомъ онъ поѣхалъ на Кавказъ, съ художественною цѣлью, но частью по болѣзненности, частью по неувѣренности въ художественныхъ своихъ силахъ, пристроился на службу, впрочемъ почти номинальную, при вологодскомъ губернаторѣ. Затѣмъ, одно время занимался на артельныхъ сыроварняхъ въ Новгородской губерніи, у старшаго брата своего, Ник. Вас. Верещагина, а также управлялъ, впрочемъ не совсѣмъ удачно, имѣніемъ своего отца, въ Новгородской же губерніи. Наконецъ въ 1874 году, послѣ надѣлавшей въ Петербургѣ столько шуму громадной выставки картинъ его брата, Сергѣй Верещагинъ поѣхалъ въ Парижъ и снова предался любимому своему дѣлу—живописи, сталъ посѣщать мастерскую Жерона, рисовать и писать масляными красками съ тѣмъ рвеніемъ и тою настойчивостью, которыя были всегда отличительною чертою его характера. Въ два года усиленныхъ занятій онъ сдѣлалъ громадный успѣхъ, такъ что, какъ мнѣ пишетъ Вас. Вас. Верещагинъ, нѣкоторые изъ рисунковъ и этюдовъ, сдѣланныхъ имъ въ Вологодской губерніи, во время пребыванія тамъ, начиная съ весны или лѣта прошлаго года, носятъ на себѣ печать художественности значительной. Я употреблю всѣ усилія, чтобъ лучшіе изъ нихъ появились на одной изъ художественныхъ нашихъ выставокъ [1]). Пусть наша публика почтитъ тогда одного изъ достойнѣйшихъ своихъ соотечественниковъ, и съ глубокою симпатіей запомнитъ имя и жизнь молодого художника, не задумавшагося принести свой только-что разцвѣтавшій талантъ и юность, полную будущности, въ жертву великому дѣлу освобожденія народовъ рукою русскихъ.

Я надѣюсь напечатать портретъ С. В. Верещагина въ одномъ изъ ближайшихъ нумеровъ „Пчелы“ [2]).

(*„Новое Время“, 15 сент. 1877, № 556*).

Сергѣй Васильевичъ Верещагинъ.

Приложенный при 39 № „Пчелы“ портретъ Сергѣя Васильевича Верещагина, былъ снятъ съ фотографіи, дѣланной въ Парижѣ, въ концѣ 1875 или въ началѣ 1876 года. Онъ не вполнѣ вѣрно передаетъ черты покойнаго, потому что нѣсколько пріукрашенъ кистью ретушера, особенно въ глазахъ, да и вообще во всемъ лицѣ, но такъ какъ это одинъ изъ двухъ единственныхъ портретовъ, оставшихся у родственниковъ С. В. Верещагина, а другой портретъ еще слабѣе и невѣрнѣе, то иного выбора и не оставалось. Жизнь Сергѣя Верещагина не богата событіями, и то немногое, что я зналъ изъ собственныхъ его (впрочемъ, всегда очень сдержанныхъ) разсказовъ, изъ разсказовъ его родителей и писемъ его брата, Василія Васильевича Верещагина, послѣ его смерти, я напечаталъ въ № 556 „Новаго Времени“, въ небольшой статьѣ „Эпизодъ изъ Плевненской битвы“. Считаю не лишнимъ повторить главные оттуда факты, добавивъ ихъ нѣсколькими новыми свѣдѣніями.

Сергѣй Васильевичъ Верещагинъ родился въ 1845 г., и былъ третьимъ изъ шести братьевъ въ своемъ семействѣ: вторымъ братомъ приходился нашъ знаменитый художникъ, Василій Васильевичъ Верещагинъ, во многомъ служившій примѣромъ и образцомъ для своего младшаго брата. Подобно Василію Васильевичу, Сергѣй Васильевичъ Верещагинъ, совершенно противъ воли и наклонностей, былъ отданъ на воспитаніе въ Морской корпусъ, и точно также началъ уже тамъ съ большою ревностью заниматься рисованіемъ. Онъ не кончилъ курса въ корпусѣ, и вышелъ оттуда, когда Морской корпусъ былъ преобразованъ въ училище. Вскорѣ затѣмъ онъ, подобно брату Василію, поѣхалъ на Кавказъ, столько же для художественныхъ цѣлей, сколько и для поправленія своего здоровья, бывшаго всегда слабымъ.

Но онъ пробылъ не долго на Кавказѣ. Не совсѣмъ увѣренный въ истинности своего художественнаго призванія, онъ бросилъ рисованіе, уѣхалъ съ Кавказа, одно время служилъ на сыроварняхъ у своего старшаго брата Николая, управлялъ имѣніемъ отца, числился на службѣ въ канцеляріи Вологодскаго губернатора (такъ какъ у него въ вологодской губерніи было небольшое имѣніе), но всѣ эти занятія явно не приходились по его вкусу и наклонностямъ, и онъ, немного попробовавъ новаго, скоро покидалъ его и переходилъ къ другому. Искусство почему нибудь громко звало его, несмотря на все его недовѣріе къ самому себѣ.

Примѣръ брата Василія еще разъ подѣйствовалъ на него съ рѣшительной силой, и послѣ выставки въ Петербургѣ, въ апрѣлѣ и маѣ 1874 года, громадной коллекціи картинъ В. В. Верещагина, имѣвшей такой успѣхъ, какого никогда не имѣло у насъ ни одно художественное произведеніе, кромѣ развѣ „Помпеи“ Брюллова,—послѣ этой выставки онъ почувствовалъ внутри себя, сильнѣе чѣмъ когда-нибудь, голосъ громко зовущаго его искусства, быстро под-

---

[1]) Разные этюды Сергѣя Верещагина находились на выставкѣ Василія Васильевича Верещагина, при аукціонѣ его картинъ, въ февралѣ 1880 г., и описаны въ печатномъ каталогѣ. *В. С.*

[2]) Портретъ этотъ былъ напечатанъ въ „Пчелѣ“ 1877 г., № 39. Другой фотографическій, сдѣланный въ Парижѣ въ 1875 г., былъ выставленъ В. В. Верещагинымъ на упомянутой выше выставкѣ 1880 г. *В. С.*

нялся съ мѣста и полетѣлъ въ Парижъ. Тамъ онъ посѣщалъ мастерскую знаменитаго Жерома, совѣтами котораго одно время прежде пользовался и Василій Васильевичъ Верещагинъ, — и здѣсь, въ теченіе 1874—75 годовъ, сдѣлалъ успѣхи, по словамъ этого послѣдняго,—громадные. Въ началѣ лѣта 1876 года онъ воротился въ Россію и тутъ-то я съ нимъ познакомился. Меня поразила его молчаливость и задумчивость, его необыкновенная недовѣрчивость ко всему, имъ самимъ предпринимаемому и дѣланому,— онъ сильно нуждался въ нравственной поддержкѣ извнѣ, со стороны тѣхъ, кому довѣрялъ; онъ казался изнученнымъ непрерывною борьбою съ самимъ собою, вѣчными самоугрызеніемъ и самоупрекамиемъ, онъ на каждомъ шагу словно будто останавливалъ одною рукою то, что начиналъ другою, и за то сильно, глубоко и искренно радовался, какъ самый наивный юноша, когда встрѣчалъ себѣ сочувствіе, увѣренія, что онъ даромъ не пропадетъ, что изъ него что-то выйдетъ.

Въ срединѣ 1876 года не было еще и помина о той громадной войнѣ, которая нѣсколько мѣсяцевъ спустя охватила Россію, и Сергѣй Васильевичъ въ то время и не помышлялъ ни о чемъ военномъ. Онъ полонъ былъ одной только мыслью: ѣхать въ свою Вологду, пробраться оттуда и въ Архангельскъ, ѣздить тамъ по всѣмъ самымъ глухимъ захолустьямъ, рисовать или писать этюды природы и характерные типы мѣстныхъ населеній, чтобы потомъ писать картины съ народными сценами и событіями. Мнѣ удалось устроить ему въ это время такъ, чтобы путешествіе его могло повсюду, въ Вологдѣ и Архангельскѣ, совершаться безъ всякихъ помѣхъ, и благодарность его была тепла и искренна. Но всего болѣе онъ благодарилъ меня, и на словахъ и на письмѣ, за то, что я „что-то“ въ немъ признаю и чего-то отъ него ожидаю въ будущемъ. Блѣдное, замученное, неестественно-серьезное лицо его на минуту расцвѣтало, опущенные обыкновенно глаза медленно поднимались, онъ робко и мягко смотрѣлъ передъ собой, и все лицо покрывалось такой улыбкой счастья, что становилось втайнѣ про себя просто больно и мучительно. Сколько онъ, бѣдный, должно быть настрадался и намучился въ глухихъ, внутреннихъ своихъ, незримыхъ ни для кого, битвахъ и борьбахъ съ самимъ съ собою! Какъ онъ нуждался, бѣдный, въ чьемъ-то чужомъ подкрѣпленіи, добромъ взглядѣ и симпатичномъ словѣ! Не знаю, сохранились-ли его вологодскіе наброски и этюды. Если да, то надо будетъ принять всѣ мѣры, чтобы они не пропали и не затерялись.

Въ 1877 году, когда началась война, онъ, несмотря на болѣзнь, вдругъ удивилъ всѣхъ ближайшихъ родныхъ неожиданною рѣшимостью поѣхать на Дунай; одни не вѣрили, другіе отговаривали. Но съ тою твердостью и желѣзнымъ упорствомъ, которыя составляли главную основу его характера, несмотря на всю внѣшнюю, кажущуюся робость и нерѣшительность, Сергѣй Васильевичъ Верещагинъ быстро все устроилъ, продалъ маленькое свое имѣніе въ Вологодской губерніи за 5000 рублей, и одну половину этой суммы назначилъ, въ случаѣ своей смерти, на устройство народной школы вблизи бывшаго своего имѣнія, а другую предоставилъ родителямъ, зная, что старики его порядочно нуждаются въ средствахъ: продолжительная хроническая болѣзнь матери его поглотила постепенно чуть ли все ихъ состояніе. На пріѣздѣ въ Дунайскую армію, Сергѣй Васильевичъ Верещагинъ встрѣтился тамъ съ братомъ своимъ, Василіемъ Васильевичемъ, и тотъ отрекомендовалъ его генералу Скобелеву, старинному своему товарищескому знакомому. Сергѣй Верещагинъ, вслѣдствіе того, поступилъ въ казаки охотниками, и состоялъ при Скобелевѣ ординарцемъ. А эта должность значила много,—надо было для этого быть человѣкомъ самой отчаянной храбрости, не задумывающимся ни передъ какою, самою страшною опасностью и, сверхъ того, человѣкомъ расторопительнымъ, быстро все соображающимъ и т. д. Скоро генералъ Скобелевъ полюбилъ Сергѣя Верещагина, и не разъ говорилъ Василію Васильевичу Верещагину, что его братъ очень ему полезенъ...

Многіе офицеры говорили, что онъ просто ищетъ себѣ смерти и былъ постоянно какой-то задумчивый, словно пригнетенный какою-то неотвязною мыслью, и я вполнѣ этому вѣрю, принимая то мрачное, отчаивающееся въ самомъ себѣ настроеніе духа, какимъ онъ всегда былъ полонъ годъ тому назадъ, когда я съ нимъ видѣлся. Офицеры разсказывали потомъ Василію Васильевичу Верещагину, что онъ оживлялся и выходилъ изъ своей мрачности, тогда когда раздавались выстрѣлы: тогда онъ вскакивалъ на коня и мчался въ самое опасное мѣсто. Всѣ удивлялись его храбрости, многіе звали его такимъ героемъ, какого другого тутъ нѣтъ. Въ разное время, лѣтомъ 1877 г., онъ получилъ три раны, подъ нимъ было убито двѣ лошади и двѣ были ранены. Наканунѣ большого Плевненскаго дѣла, 30-го августа, пріѣхалъ изъ бухарестскаго госпиталя въ главную квартиру, въ Порадимъ, В. В. Верещагинъ, но еще всѣмъ еще, впрочемъ, оправившійся отъ раны, полученной у острова Парапана, во время экспедиціи на миноноскѣ съ лейтенантомъ Скрыдловымъ. Узнавъ объ его пріѣздѣ, младшій братъ, Александръ Верещагинъ,—казакъ, служившій тоже въ отрядѣ Скобелева, сначала ординарцемъ, а потомъ отряднымъ адъютантомъ, прискакалъ повидаться съ братомъ, давно имъ не видѣннымъ. Въ это время великій князь главнокомандующій садился обѣдать со своей свитой; тутъ же находился и В. В. Верещагинъ. Александра Верещагина посадили обѣдать вмѣстѣ и рядомъ со старшимъ его братомъ, а послѣ обѣда князь сказалъ: „Подите сюда, братья Верещагины. Скажите вашему безчинному брату, что государь велѣлъ ему дать солдатскаго Георгія“. Этимъ исполнилось одно изъ самыхъ завѣтныхъ желаній Сергѣя Верещагина: онъ нѣсколько разъ уже говорилъ всѣмъ окружающимъ, что одного только хочетъ заслужить—солдатскаго Георгія. Но ему даже не удалось прицѣпить на груди геройскій орденъ,—уже на другое утро онъ былъ убитъ. Въ день Плевненской битвы онъ какъ будто предчувствовалъ свою смерть, прощался съ прислуживавшимъ ему казакомъ Иваномъ, и говорилъ

знакомымъ: „Если меня нынче убьютъ, непремѣнно вытащите мое тѣло!“ Генералъ Скобелевъ послалъ его на правый флангъ ободрить и собрать сильно разстроенныя части шуйскаго и владимірскаго полковъ; оттуда онъ присылалъ съ казаками коротенькія записочки карандашомъ о ходѣ дѣла (онѣ хранятся въ штабѣ). Послѣдняя его записка говоритъ: „Порядокъ начинаетъ водвориться. Непріятель изъявляетъ намѣреніе перейти въ наступленіе“,—но внизу, повидимому въ послѣднюю минуту, онъ еще приписалъ: „Нѣтъ порядка“. Нѣкоторые офицеры видѣли еще, какъ онъ передъ тѣмъ на всемъ скаку кричалъ отступавшему на лѣвомъ флангѣ калужскому полку: „Калужцы, стой, стой!“ Воротившись съ праваго фланга, онъ сталъ наносить на бумагу мѣстность, занятую непріятелемъ, и проскакалъ уже слишкомъ далеко. Цѣлый залпъ данъ былъ по немъ изъ непріятельскаго ложемента. Онъ, за минуту передъ тѣмъ спѣшившійся, бросился къ лошади; но едва вскочилъ на сѣдло, какъ повалился, пробитый нѣсколькими пулями. Пули вошли въ одинъ бокъ, вышли въ другой; нѣкоторыя засѣли въ груди. Наскакавшіе тутъ же черкесы тотчасъ же изрубили бездыханное тѣло въ куски. Одинъ офицеръ, видѣвшій его скоро потомъ, говорилъ Вас. Вас. Верещагину, что лицо его было сильно залито кровью, лежалъ онъ навзничь, съ выраженіемъ лица спокойнымъ и съ открытыми глазами. Сильный и крѣпкій осетинъ (изъ осетинскаго нашего полка), бывшій съ нимъ, пробовалъ, скоро потомъ, вытащить его тѣло изъ-подъ массы мертвыхъ, тутъ навалившихся, но подъ градомъ пуль долженъ былъ отступить и только успѣлъ отрѣзать шашку его и револьверъ, вѣроятно намѣреваясь передать ихъ впослѣдствіи роднымъ. Такъ какъ послѣ битвы Османъ-паша не согласился дозволить уборку раненыхъ и убитыхъ съ обѣихъ сторонъ, Сергѣй Верещагинъ долго пролежалъ на полѣ битвы, вмѣстѣ съ тысячами другихъ русскихъ героевъ; наконецъ, однакоже, наступило передъ Плевной затишье, и онъ былъ зарытъ вмѣстѣ съ прочими товарищами, какъ самъ навѣрное пожелалъ бы.

Теперь остается святою обязанностью тѣхъ, кто его зналъ, и цѣнилъ, и любилъ, исполнить послѣдній и важный долгъ въ отношеніи къ нему: скорѣе устроить завѣщанную имъ народную школу, отыскать его рисунки, этюды и картины, и не дать имъ погибнуть безслѣдно. Пусть сохранится самая благодарная память объ этомъ благородномъ, этомъ самоотверженномъ на пользу отечества, въ великую историческую минуту, объ этомъ даровитомъ, объ этомъ столь рано погибшемъ человѣкѣ.

(*„Пчела“ 1877, № 39, стр. 614—615*).

Некрологъ М. А. Кузьмина.

Наше художество понесло на-дняхъ еще новую, очень чувствительную утрату: 3-го марта умеръ, 26 лѣтъ, отъ чахотки, одинъ изъ талантливѣйшихъ нашихъ артхитекторовъ, М. А. Кузьминъ.

Лишь не много недѣль тому назадъ я старался, въ одной статьѣ „Новаго Времени“ обратить вниманіе нашей публики на блестящее дарованіе этого юноши и вотъ его уже нѣтъ,—молодая жизнь, столько обѣщавшая, срѣзана и исчезла!

Кузьминъ родился 10-го октября 1852 г., въ Петербургѣ, отъ очень небогатыхъ родителей, воспитывался въ Ларинской гимназіи, и потомъ поступилъ 18-ти лѣтъ, въ Академію Художествъ, въ 1870 году. Уже два года спустя, онъ получилъ малую серебряную медаль, вѣроятно скоро сталъ бы получать и другія, но недостатокъ средствъ заставилъ его покинуть Академію, не кончивъ полнаго курса,—для того, чтобы скорѣе зарабатывать деньги. Въ 1872 г. онъ поступилъ, въ качествѣ помощника, къ архитектору Грейфану и работалъ у него по постройкѣ церкви въ Брестъ-Литовскѣ. Его способность и даровитость скоро были замѣчены въ архитекторскихъ кружкахъ, и, какъ это у насъ обыкновенно практикуется, гг. архитекторы-строители тотчасъ стали употреблять его молодую и свѣжую фантазію для сочиненія имъ всякихъ рисунковъ, проектовъ и деталей. Съ 1872 по 1875 годъ такимъ образомъ онъ перебывалъ въ мастерскихъ у разныхъ архитекторовъ: гг. Пранга, Харламова, Басина и др. Съ 1875 года онъ, не оставляя своихъ работъ по „частнымъ заказамъ“, сталъ участвовать въ отличномъ изданіи г. Рейнбота „Мотивы русской архитектуры“, и тутъ уже имѣлъ утѣшеніе видѣть появленіе своихъ сочиненій съ обозначеніемъ своего имени. Годы, начиная съ 1875 и по конецъ его жизни, были для него годами постояннаго совершенствованія, и всякій сразу замѣтитъ громадный успѣхъ его, если сравнить первыя его композиціи, впрочемъ, прекрасныя (напримѣръ: „Бесѣдка“ и „Сельская школа“—см. „Мотивы“ годъ 1876) съ тѣми композиціями его 1877 и 1878 годовъ, которыя принадлежатъ къ изящнѣйшимъ созданіямъ новой архитектуры нашей школы. Въ 1878 г. Кузьминъ, вмѣстѣ съ Брюсъ-Лисицинымъ, открылъ мастерскую архитектурныхъ порѣзокъ, и здѣсь завѣдывалъ художественною частью; дѣла мастерской шли дурно, Кузьминъ почти не получалъ вознагражденія и въ концѣ года взялъ на себя одного все дѣло. Въ томъ же году онъ печаталъ нѣкоторые рисунки свои въ „Художественномъ Строителѣ“—изданіи г. Мижуева. Но недостатокъ въ средствахъ и усиленная работа подѣйствовали разрушительно на его здоровье,—онъ получилъ чахотку, и на прошлой недѣлѣ скончался, послѣ ужасныхъ и продолжительныхъ мученій.

Несмотря на его молодость и непродолжительность годовъ работы, Кузьминъ произвелъ много такого, что составляетъ крупный вкладъ въ современное развитіе архитектурнаго нашего дѣла, въ истинно націо-

нальнаго смысла, и здѣсь создания его отличаются оригинальною фантазіею, чрезвычайною пластичностью и богатствомъ своеобразнѣйшей орнаментистики. Лучшими его произведеніями слѣдуетъ признать: два каменныхъ загородныхъ дома необыкновенно живописныхъ и оригинальныхъ („Мотивы", 1877 г., л. 9), загородные дома деревянные (тамъ же, листы: 13, 17, 30, 43), стрѣльбище и катальный катокъ (л. 39), деревянную церковь съ окнами въ видѣ крестовъ („Мотивы", 1878, л. 10), каменный загородный домъ, сочиненный имъ отъ г. Ростова (л. 1), наконецъ два великолѣпнѣйшихъ и чудно-манящихъ по фантазіи и по бесчисленнымъ орнаментальнымъ деталямъ врата, дверей, галлерейки, куполовъ, карнизовъ, какъ русское кружево, фантастическихъ птицъ и звѣрей и т. д., загородныхъ зала (л. 16, 22). Если бы значительнѣйшія изъ этихъ композицій были дѣйствительно выстроены въ разныхъ концахъ Россіи, наше родное искусство сильно бы вдругъ засіяло и шагнуло впередъ, даже въ понятіи у всѣхъ. Пока это знаютъ и понимаютъ лишь тѣ, кому удается видѣть немногія печатныя изданія наши по части архитектуры. Какая жестокая потеря смерть Кузьмина! Онъ былъ столько же талантливъ и оригиналенъ, какъ нынѣшній Васильевъ. И тотъ тоже умеръ ранѣе 30 лѣтъ,—отъ бѣдности, непосильной работы и чахотки. Неужто всегда этому такъ и быть? Вѣдь это ужасно!

(*„Новое Время", 11 марта 1879 г., № 1089*).

Гоголь и русскіе художники въ Римѣ.

Приложенная при 12-й книгѣ „Древней и Новой Россіи" 1877 г. фотогравюра, изображающая Гоголя съ нѣсколькими русскими художниками въ Римѣ, снята съ дагерротипа, дѣланнаго въ 1845 г. съ натуры, французскимъ фотографомъ Перро (Perrault. Roma, Via Ripetta, № 35). Такихъ дагерротиповъ [illegible] по настоящее время нѣсколько, первоначально же ихъ было снято столько, сколько [illegible] на группѣ. Ни на одномъ изъ нихъ не сохранилось имёна и числа, но мы [illegible] [illegible] [illegible]

себѣ на колѣно; подлѣ Лавеццари, въ громадной сѣрой шляпѣ и задрапированный въ еще болѣе громадный плащъ-альмавиву — живописецъ Моллеръ; немного отступя отъ него, у края картины, противоположнаго Орлову, помѣщается, опустивъ курчавую черную голову на грудь — архитекторъ и скульпторъ Щуруповъ. Наконецъ позади всѣхъ, между Гоголемъ и Бейне, показывается голова Глѣбова: этотъ уже былъ ничуть не художникъ, а только отставной кавалергардскій полковникъ, но за то „другъ художниковъ", какъ всѣ тогда его называли, любитель художества и хорошій человѣкъ.

Изъ всѣхъ изображенныхъ на этой фотографіи никого уже, кажется, болѣе нѣтъ въ живыхъ, кромѣ С. Л. Левицкаго, Лавеццари и А. Бравуры.

Когда я въ первый разъ увидалъ эту картинку, я тотчасъ себѣ сказалъ: „Вотъ вещь, которую надо непремѣнно издать, чтобы всѣ видѣли ее и знали!" И съ тѣхъ поръ я употребилъ всѣ старанія, чтобы это выполнить. Наконецъ, послѣ нѣсколькихъ напрасныхъ попытокъ, мнѣ это удается теперь.

И во-первыхъ, мнѣ казалось, всѣмъ будетъ интересно увидать, въ первый и единственный разъ, портретъ Гоголя, нарисованный не рукою, а напечатанный солнцемъ. Потомъ, это единственный портретъ Гоголя во весь ростъ. Всѣ извѣстные намъ до сихъ поръ портреты Гоголя представляютъ его всегда только по грудь, а иногда даже только до плечъ. Тутъ же онъ является весь цѣликомъ, отъ темени и почти до пятокъ; тутъ онъ передъ нами въ своей позѣ, немножко лѣнивой и небрежной (какъ у малоросса родомъ), съ любезной своею тросточкою, которую онъ такъ любилъ вертѣть въ рукахъ.

Какъ ни мала его фигурка здѣсь, но она въ высшей степени интересна и характерна; и притомъ поворотъ головы и глазъ, взглядъ—все это для каждаго изъ насъ что то новое, еще невиданное, мы Гоголя никогда еще такимъ не знавали и не представляли себѣ.

Въ 1845 году Гоголь былъ уже не прежній Гоголь, веселый, беззаботный, увлекательный, самъ смѣшливый и другихъ тоже собесѣдниковъ своихъ въ одну минуту увлекавшій и заставлявшій хохотать до упаду. Уже въ началѣ 1842 г., пріѣхавъ въ Москву для напечатанія „Мертвыхъ душъ" и нѣсколькихъ небольшихъ по объему новыхъ сочиненій своихъ, Гоголь поразилъ семейство Аксаковыхъ, у которыхъ тогда прожилъ всю зиму, и прочихъ друзей своихъ—своею унылостью, задумчивостью и врачностью. Всѣ тогдашнія письма носили характеръ наставленія по части моральной и какого то скучнѣйшаго ханжества; въ теченіе трехъ лѣтъ, протекшихъ съ тѣхъ поръ, это печальное настроеніе стало еще поразительнѣе и безотраднѣе. Великія произведенія Гоголя уже кончились, и ничего поразительно-оригинальнаго, талантливаго и глубокаго по-прежнему—уже болѣе не выходило изъ-подъ пера его. 12 декабря 1845 года Ивановъ пишетъ Чижову: „Бѣдный Гоголь все привираетъ. Я думаю, что тутъ много моральныхъ причинъ въ его болѣзни: его сочиненіе не пропущено [1]), а онъ къ тому же еще бѣдный человѣкъ. Я его понимаю, потому что и самъ нахожусь въ подобномъ положеніи". Мнѣ кажется, слѣды тогдашняго ослабѣвшаго творчества, усталости, вялости душевной, недовольства и болѣзненности довольно явственно отпечатались на физіономіи и на всей фигурѣ Гоголя.

На нашей фотографіи представлены далеко не всѣ Русскіе художники, жившіе въ то время пенсіонерами въ Италіи. Многіе изъ нихъ на ту минуту отсутствовали изъ Рима. Такъ, напримѣръ, четверо изъ числа лучшихъ архитекторовъ: Резановъ, Бенуа, Кракау и Росси были въ Орвіето, гдѣ изучали, вымѣривали и срисовывали во всѣхъ самонайлѣйшихъ подробностяхъ чудный Орвіетскій соборъ, рисунки котораго (въ краскахъ и золотѣ) должны были появиться въ свѣтъ не раньше какъ черезъ цѣлыхъ 30 лѣтъ [1]). Другіе—Серебряковъ и Воробьевъ были приглашены въ Палермо рисовать акварелью виды, костюмы и типы для альбома императрицы Александры Ѳедоровны, жившей въ томъ году на островѣ Сициліи, въ помѣстьѣ княгинѣ Бутеро. Наконецъ, еще нѣкоторые должны были незадолго передъ тѣмъ поспѣшно уѣхать изъ Рима, чтобъ избавиться отъ преслѣдованій тогдашняго несноснаго папскаго правительства: это случилось, именно со скульпторомъ Пименовымъ, который страстно влюбился въ красавицу-Римлянку Корнелію Нибби, дочь извѣстнаго археолога Нибби (на-половину Римлянина и на-половину Шотландца, ведшаго свое происхожденіе отъ Маріи Стюартъ), и женился на ней; но за такой бракъ католички съ православнымъ—папское правительство и іезуиты не только надѣлали тысячу непріятностей Пименову и женѣ, но собирались даже засадить эту послѣднюю въ тюрьму, такъ что Пименовъ принужденъ былъ поспѣшно уѣхать съ женою во Флоренцію, и тамъ поселиться [2]).

Русскіе художники въ Римѣ постоянно группировались около Гоголя, потому что, во-первыхъ, признавали въ немъ геніальнаго Русскаго писателя, а во-вторыхъ, видѣли въ немъ человѣка, страстно любившаго искусство, поэтично писавшаго о немъ и о художникахъ, и проводившаго, сверхъ того, постоянно много времени въ бесѣдахъ о немъ съ тѣми изъ нашихъ художниковъ, съ которыми Гоголь былъ близокъ: съ Ивановымъ, Іорданомъ и Моллеромъ. Одно время даже рѣчь сильно шла о томъ, чтобъ Гоголю быть секретаремъ дирекціи, существовавшей надъ нашими художниками въ Римѣ.

Я думаю, каждый у насъ помнитъ тѣ чудные

[1]) „Переписка съ друзьями", цензорами которой были сами же друзья Гоголя.

[1]) Monographie de la cathédrale d'Orvieto, par M. M. Benoit, Rezanoff et Krakau. Paris, 1876. Folio.

[2]) Въ письмѣ 12 февраля 1845 года Ивановъ пишетъ Чижову: „Пименовъ женился на Римлянкѣ, вопреки всѣмъ моимъ возраженіямъ. Онъ надѣялся въ довольствѣ жить въ Римѣ и продолжать любить искусство въ своихъ произведеніяхъ; но недолго былъ въ восхищеніи. Женѣ его назначено отъ здѣшняго правительства оставить навсегда Римъ, или быть заключенною навсегда въ тюрьму. Онъ удалился съ нею во Флоренцію, а оттуда думаетъ пробраться въ отечество и тамъ поселиться".

очерки молодого Русскаго художника, какіе набросалъ Гоголь въ своемъ „Невскомъ Проспектѣ“ и въ „Портретѣ“. И талантъ, и шершавыя подробности, среди которыхъ должна была вращаться жизнь Русскаго художника въ одномъ изъ уголковъ Васильевскаго острова, и бѣдность дѣйствительности, и свѣтлыя порыванія къ будущему, прежде всего къ Италіи, представляющейся въ радужномъ сіяніи,—все это было нарисованно тутъ рукою великаго мастера, и по-всегдашнему, съ громадною, поразительною правдою реализма. Но вотъ Гоголь и самъ перенесся въ Италію, прожилъ много лѣтъ сряду въ Римѣ, среди многочисленныхъ созданій искусства, среди художниковъ, и вотъ какъ онъ рисовалъ свои художественныя впечатлѣнія, влагая ихъ въ мысль и ощущенія молодого юноши, Римскаго князя, побывшаго въ Европѣ, и теперь больше чѣмъ когда-нибудь полюбившаго Римъ. „Теперь ему казалось еще болѣе согласною съ внутреннимъ сокровищами Рима его неприглядная, потемнѣвшая, запачканная наружность, такъ бранимая иностранцами. Ему бы непріятно было выйти послѣ всего этого на людную улицу съ блестящими магазинами, щеголеватостью людей и экипажей; это было бы чѣмъ-то развлекающимъ, святотатственнымъ. Ему лучше нравилась эта скромная тишина улицъ, это особенное выраженіе римскаго населенія, этотъ призракъ XVIII-го вѣка, еще мелькавшій по улицѣ то въ видѣ чернаго аббата съ треугольною шляпою, черными чулками и башмаками, то въ видѣ старинной пурпурной кардинальской кареты съ позлащенными осями, колесами, карнизами и гербами. Все какъ-то согласовалось съ важностью Рима: этотъ живой, неторопящійся народъ, живописно и покойно разхаживающій по улицамъ, закинувъ полуплащъ, или набросивъ себѣ на плечо куртку, безъ тягостнаго выраженія въ лицахъ, которое такъ поражало его на синихъ блузахъ и на всемъ народонаселеніи Парижа; тутъ самая нищета являлась въ какомъ-то свѣтломъ видѣ, беззаботная, незнакомая съ терзаніями и слезами, безпечно и живописно протягивавшая руку; картинные полки монаховъ, переходившіе улицы въ длинныхъ, бѣлыхъ, или черныхъ одеждахъ; нечистый, рыжій капуцинъ, вдругъ вспыхнувшій на солнцѣ свѣтловерблюжьимъ цвѣтомъ; наконецъ, это населеніе художниковъ, собравшихся со всѣхъ сторонъ свѣта, которые бросили здѣсь узенькіе лоскуточки европейскихъ одѣяній и явились въ свободныхъ, живописныхъ нарядахъ; ихъ величественныя осанистыя бороды, снятыя съ портретовъ Леонардо-да-Винчи и Тиціана, такъ непохожія на тѣ уродливыя, узкія бородки, которыя французъ передѣлываетъ и стрижетъ себѣ по пяти разъ въ мѣсяцъ. Тутъ художникъ почувствовалъ красоту длинныхъ волнующихся волосъ и позволилъ имъ разсыпаться кудрями. Тутъ самый нѣмецъ, съ кривизною ногъ своихъ и безперехватностью стана, получилъ значительное выраженіе, разнеся по плечамъ золотистые свои локоны, драпируясь легкими складками греческой блузы, или бархатнымъ нарядомъ, извѣстнымъ подъ именемъ cinquecento, которое усвоили себѣ только одни художники въ Римѣ. Слѣды строгаго спокойствія и тихаго труда отражались на ихъ лицахъ. Самые разговоры и мнѣнія, слышимые на улицахъ, въ кафе, въ остеріяхъ, были вовсе противоположны и непохожи на тѣ, которые слышались ему въ городахъ Европы. Тутъ не было толковъ о понизившихся фондахъ, о камерныхъ преніяхъ, объ испанскихъ дѣлахъ: тутъ слышались рѣчи объ открытой недавно древней статуѣ, о достоинствѣ кисти великихъ мастеровъ, раздавались споры и разногласія о выставленномъ произведеніи новаго художника, толки о народныхъ праздникахъ и, наконецъ, частные разговоры, въ которыхъ раскрывался человѣкъ и которые питаемые изъ Европы скучными общественными толками и политическими мнѣніями, нагоняющими сердечное изнеможеніе лицъ“.

Какая чудесная картина, какія сверкающія краски—и какая неправда и бѣдность содержанія! Тутъ не римскій молодой князь говоритъ воротившійся изъ непонятой имъ Европы и кидающій любовные взгляды на запылившійся Римъ, — ни римлянъ, ни ихъ князей, ни ихъ молодежи вовсе и не зналъ Гоголь; онъ и не подозрѣвалъ, какіе среди нихъ готовились бойцы 1848 года и какая освобождающаяся отъ австріецевъ и папы—Италія! Нѣтъ, тутъ не было ни римскаго, ни молодого. Тутъ были только взгляды пожилого, опустившагося Гоголя и взгляды окружавшихъ его русскихъ художниковъ. Какъ и Гоголь, они видѣли и искали въ Римѣ только живописность и внѣшнюю красивость, а все остальное—хоть трава не расти. И имъ тоже скучны были тогда и пересуды всѣ эти „общественные толки и политическія мнѣнія“, и имъ тоже не было никакого дѣла „до пренія и испанскихъ дѣлъ“. То ли дѣло было всею душою и мыслью только и интересоваться невооткрытою древнею статуею и достоинствомъ кисти великихъ мастеровъ! Пусть только грязный капуцинъ великолѣпно освѣтится упавшимъ на него лучемъ солнца, пусть картинна грязь улицъ, пусть живописны лохмотья и всклокоченныя головы—и до людей, до ихъ жизни, никакого дѣла не должно и быть! Картинность, живописность—что еще иное, именно, должно интересовать художниковъ, проникнутыхъ Рафаэлями и Греками?

Прочитайте письма изъ Италіи всѣхъ тогдашнихъ художниковъ нашихъ, начиная отъ Щедрина и кончая Штернбергомъ и Ставассеромъ, и вы тотчасъ увидите, что молодой итальянскій князь въ „Римѣ“ Гоголя, это, во-первыхъ, конечно, самъ онъ, Николай Васильевичъ Гоголь, страстный фанатикъ прежнихъ давно-прошедшихъ эпохъ и гонитель новаго времени, на которое онъ закрывалъ глаза, онъ, отвернувшійся отъ Европы и поворотившійся всею душою къ одному только Іерусалиму и Риму—а, во-вторыхъ, тутъ тоже и всѣ наши тогдашніе художники. Они мыслили и говорили другъ съ другомъ про Римъ точь-въ-точь, какъ тотъ „молодой римскій князь“, и ничего на свѣтѣ выше Рима и его художественныхъ лохмотьевъ признавать не желали.

Добрый, скончавшійся міръ! Онъ былъ наивенъ, незлобивъ и простъ, но теперь онъ уже для всѣхъ умеръ—и навсегда. Онъ болѣе невозможенъ, и не-

нуженъ. Сколько не годятся уже болѣе его костюмы, „снятые съ Леонардо-да-Винчи и Тиціана“, столько же подозрительны были „слѣды строгаго спокойствія и тихаго труда на ихъ лицахъ“: нынѣче они показались бы только отраженіемъ печальной апатіи и полнаго бездушія ко всему внѣ своего узкаго и красиваго ремесла.

Посмотрите на нашу фотографію: взгляните на эти шляпы театральныхъ „бригандовъ“, на эти плащи, будто бы необычайно картинные и величественные—какой неостроумный и неталантливый все это маскарадъ! Да еще носимый не изящными какими-нибудь элегантными юношами-французами, а тяжеловѣсными, неповоротливыми и угловатыми пріѣзжими изъ русскихъ провинціальныхъ захолустій. А между тѣмъ, нечего смѣяться и глумиться надъ этою картиною и ея субъектами: это все-таки картина истинно-историческая, потому что она искренно и вѣрно передаетъ цѣлый уголокъ эпохи, цѣлую главу изъ русской жизни, цѣлую полосу людей, и жизней, и заблужденій.

Вѣдь сколько между ними было людей истинно-талантливыхъ. Ставассеръ — да этотъ человѣкъ, создавшій граціознаго „Рыбачка“, и столько же граціозную „Русалку“! Онъ могъ бы создать нѣсколько статуй гораздо болѣе значительныхъ, родись и проведи онъ жизнь среди обстоятельствъ и людей болѣе зрѣлыхъ и развитыхъ, не проведи онъ понапрасну много лѣтъ въ совершенно ненужномъ ему Римѣ, и, наконецъ, не загуби онъ себя до чахотки разгульною жизнью среди такихъ товарищей, какъ Клинченки, Рамазановы и другіе. „Гусарство“ казалось въ тѣ времена чѣмъ-то чудеснымъ тоже и для художниковъ. Большинство тогда считало, пожалуй, того и ненастоящимъ художникомъ, кто не пилъ, не буянилъ и не выкидывалъ поминутно тысячи нелѣпыхъ безобразныхъ штукъ. Какъ времена перемѣнились!

Будь Ставассеръ художникомъ нашего времени, авось онъ придумалъ бы и что-нибудь другое, кромѣ „Нимфъ съ сатирами“ и „Русалокъ“! И навѣрное создалъ бы что-то истинно-прекрасное.

Штернбергъ тоже былъ талантливый человѣкъ—и все-таки, не взирая на огромное количество оставшихся послѣ него рисунковъ и акварелей, далеко не выполнилъ того, чего, казалось, можно и должно было бы отъ него ожидать. Онъ и не кутилъ, какъ его товарищи въ Римѣ, а все-таки остался позади своего дарованія и данныхъ отъ природы средствъ. Ничто не можетъ быть вѣрнѣе и справедливѣе той коротенькой характеристики, которая была напечатана въ „Иллюстраціи“ неизвѣстнымъ авторомъ, въ ту минуту, когда въ Петербургъ пришло извѣстіе о смерти этого молодого художника отъ чахотки: „У Штернберга былъ свой родъ, Онъ смотрѣлъ на все своими глазами, глаза его видѣли натуру въ юмористическомъ свѣтѣ, безъ карикатуры. Прекрасно умѣлъ онъ уловлять характеристическія черты народной физіономіи. Нѣкоторое время онъ проживалъ въ Малороссіи (гдѣ его въ 1838 году видѣлъ и имъ восхищался Глинка); къ этому времени принадлежитъ едва ли не лучшая его картинка: „Освященіе пасхи въ заутреню Свѣтлаго Христова Воскресенія“ (принадлежала великой княгинѣ Маріѣ Николаевнѣ). Но онъ мало воспользовался Малороссійскими типами, не въ упрекъ ему будь сказано, потому что доброты онъ былъ необыкновенной и писалъ, изъ угожденія тщеславію, виды полу-барскихъ садовъ и полу-барскихъ затѣй, тогда какъ на каждомъ шагу въ Малороссіи онъ могъ встрѣчать картины совершенно въ его родѣ... Наконецъ, онъ отправляется въ Италію. У насъ художники думаютъ, что безъ Италіи нѣтъ художества, не разбирая того, къ какому роду склоняется ихъ талантъ. Этотъ предразсудокъ пока общій, а между тѣмъ, если бы Штернбергъ спросилъ насъ, куда ему ѣхать, мы бы сказали: поѣзжайте въ Голландію и Бельгію. Но—Италія... Не сбылись ожиданія; климатъ европейскаго „рая“ не для каждаго благодѣтеленъ. Штернбергъ страдалъ, долго страдалъ недугомъ и невозможностью написать что-либо такое, что бы могло вполнѣ отвѣчать на ожиданія соотечественниковъ“... („Иллюстрація“, 1845, № 36, стран. 567).

Италія точно также повредила и третьему изъ художниковъ, присутствующихъ на нашей фотографіи—Моллеру. Какъ прелестны были его „Поцѣлуй“, его „Невѣста съ кольцомъ“, особенно первая картина, т.-е. все то, что было написано подъ вліяніемъ свѣжаго, горячаго, непосредственнаго чувства: онъ былъ страстно влюбленъ въ молодую римлянку, модель—Амалію, и съ нея написалъ обѣ эти картины. Но потомъ непосредственное, живое чувство кончилось, то пламя догорѣло, которое освѣтило бы ему „Поцѣлуй“ и „Невѣсту“ какіе нибудь и въ Россіи, невыѣзжавши изъ Петербурга; но наступили для Моллера — Римъ, и классицизмъ, и высокіе образцы „стараго“, подъ видомъ художниковъ XVI вѣка, и высокіе образцы „новаго“, подъ видомъ ханжи и назарея Овербека—и Моллеръ погибъ, и пошелъ онъ носить, такъ какъ вотъ у насъ на фотографіи, величественныя шляпы и торжественныя складки альмавивы.

Михайловъ — это былъ любимый ученикъ Карла Брюллова, такъ прекрасно начинавшій на родинѣ правдивою и милою картиною: „Крестьянская дѣвушка ставитъ свѣчу къ образу“. Онъ тогда былъ еще у себя дома, писалъ только то, что видѣлъ, понималъ и чувствовалъ. Но, по существующему предразсудку, его послали въ Италію, и вотъ тамъ, оторванный отъ всего, что онъ способенъ былъ передавать искусствомъ, онъ пропалъ и исчезъ безслѣдно. Такимъ ничтожнымъ, безцвѣтнымъ и завялымъ онъ и сидитъ на фотографіи.

Изъ остальныхъ присутствующихъ на картинкѣ—кто портился отъ Италіи, свихнувши безъ нужды на бекрень свой крошечный, капельный какой-нибудь талантикъ, а кто просто-на-просто втунѣ потратилъ свои, или казенныя деньги, много лѣтъ сряду проживши понапрасну въ Римѣ. Вадили-ли эти господа въ Римъ, или Саратовъ—никакой оттого съ ними разницы не произошло бы. Таковы были, напримѣръ, архитекторы Эппингеръ, или Щуруповъ, скульпторъ Рамазановъ, или живописецъ Лавецціи и т. д.

Но по крайней мѣрѣ Бейне, еще болѣе хорошій

акварелистъ тѣхъ архитекторъ, нарисовалъ множество чудесныхъ видовъ въ Римѣ, послѣ всего имъ нарисованнаго, въ подобномъ же родѣ, въ Египтѣ и Греціи; но и для него самъ собственно Римъ былъ не при чемъ, и если онъ построитъ впослѣдствіи прекрасную ратушу въ Римѣ, въ Англійскомъ готическомъ стилѣ, то Римъ уже тутъ ни душею, ни тѣломъ не былъ виноватъ.

Рамазановъ и Мокрицкій остались бездарны, какъ были въ Петербургѣ, и для того, чтобы ровно ничему не научиться, и ровно ничего не уразумѣть въ искусствѣ—не стоило такъ далеко отъѣзжать отъ Россіи и на такое долгое время. Вся заслуга обоихъ художниковъ—единственно въ біографіяхъ разныхъ своихъ товарищей по искусству; но, конечно, Римъ для этого вовсе не былъ необходимъ.

Бѣдная красивая Маріучча-модель! Какую-то роль ты играла среди всѣхъ этихъ чужаковъ, среди всѣхъ этихъ пріѣзжихъ изъ далекой какой-то Моековіи? Можетъ быть, много ихъ червонцевъ упало въ твой расшитый чучарскій передникъ; можетъ быть, тебѣ льстила пламенная любовь, которою тебя такъ долго преслѣдовалъ фанатикъ и энтузіастъ Мокрицкій! А все, я думаю, даромъ что ты сто разъ простояла, голая и въ костюмѣ, во всѣхъ ихъ мастерскихъ, даромъ что ты тысячу разъ дружески и картинно опиралась на ихъ колѣни, какъ тоже и здѣсь на картинѣ, а—навѣрное какой-нибудь кудрявый, бронзовый Франческо или Лунджи изъ Трастевера былъ тебѣ во сто разъ дороже и ближе всѣхъ дукатовъ и ласкъ этихъ „сѣверныхъ медвѣдей“!

Прошелъ и исчезъ старый Римъ, поэтическій Гоголевъ, прошло и исчезло вмѣстѣ съ нимъ и старое поколѣніе Русскихъ художниковъ, чудно нарисованное и возвеличенное перомъ того же Гоголя—поколѣніе Итальянское,—то поколѣніе, что жило и кутило въ Римѣ на октябрьскихъ праздникахъ, то, что не только писало „Психею“ (помните художника Чаркова въ „Портретѣ“?), то, что только и лѣпило однихъ „нимфъ съ сатирами“, или „пастушекъ съ козлами“, то, что только и мечтало о постройкѣ палаццовъ Фарнезе среди петербургскихъ снѣговъ и вьюгъ—прошло это поколѣніе! Но знаютъ ли они?

Чего не Гоголь, не всѣ они и не подозрѣвали тогда, то случилось: родилась и выросла новая Европа, родился и выросъ новый Римъ, а съ нимъ и новое художество, такое, о которомъ въ 1845 г. и почти никому не доводилось мечтать. Нужели это все новое, свѣжее, здоровое, мыслящее и могучее не стоитъ старыхъ радостей и дѣтскаго безсмыслія, не стоитъ передаваемыхъ по традиціи восхищеній „великими мастерами“ не стоитъ тогдашняго скуднаго, ничтожнаго мірка?

Но все-таки, тотъ свой людей, та земля принадлежатъ исторіи нашего художественнаго развитія. Безъ нихъ не было бы, конечно, ни нынѣшняго сна, ни нынѣшней зари. И вотъ, потому-то мы должны быть довольны, что отъ того времени уцѣлѣли фотографическіе снимки, вѣрно передающіе и тогдашнихъ людей художества, и ихъ физіономіи, и сюжеты, и обликъ.

(*„Дѣло“ и „Новая Россія“ 1879, № 12, стран. 524—532.*)

Воспоминанія объ Ал. Андр. Ивановѣ.

Въ 1852, 53 и 54 годахъ, я пріѣзжалъ въ Римъ, изъ Флоренціи, гдѣ тогда жилъ, разъ пять, и никогда мнѣ не удалось увидѣть Александра Иванова, не смотря на то, что я былъ очень близокъ съ его братомъ Сергѣемъ, и видался съ нимъ очень часто въ каждый свой пріѣздъ. То Александра Иванова не было въ Римѣ, то онъ, по своему тогдашнему обыкновенію, употреблялъ всѣ усилія, чтобы избѣжать новаго знакомства. Оба брата, Сергѣй и Александръ, жили не только въ одной квартирѣ, но даже въ одной комнатѣ, и кровати ихъ стояли рядомъ, но въ этой квартирѣ они и сами рѣдко встрѣчались и разговаривали, потому что братъ Александръ очень рано вставалъ и уходилъ въ свою мастерскую, а братъ Сергѣй спалъ утромъ дольше, и они расходились такимъ образомъ, не повидавшись другъ съ другомъ. Днемъ имъ случалось иногда обѣдать вмѣстѣ—всего чаще въ трактирѣ Falcone, но иногда и врозь, потому что Сергѣй Ивановъ либо долго работалъ, чертилъ и рисовалъ дома, либо проводилъ утро въ библіотекѣ „Minerva“, или въ Археологическомъ институтѣ, а потомъ обѣдалъ гдѣ-нибудь по близости, гдѣ случится. Вечеромъ, Александръ Ивановъ въ 1846 г., еще неизмѣнно проводилъ часа 2—3 у Гоголя, куда Сергѣй Ивановъ не ходилъ, и лишь одинъ вечеръ они иной разъ проводили вмѣстѣ, у своихъ хозяевъ, или у ихъ родственницъ, сестеръ Иностранки и Марини. Попасть въ мастерскую Александра Иванова и увидать его картину—было еще труднѣе самъ Сергѣй Ивановъ по цѣлымъ годамъ не бывалъ тамъ въ послѣднее время, развѣ что по особенному зову брата. Сергѣй Ивановъ мнѣ разсказывалъ тогда (и это же подтвердилъ впослѣдствіи С. Д. Левицкій), съ какимъ трудомъ онъ добился увидать брата, когда въ первый разъ пріѣхалъ въ Римъ изъ Парижа, весной 1846 года. У нихъ шла передъ тѣмъ самая оживленная переписка. Александръ Ивановъ ждалъ брата съ крайнимъ нетерпѣніемъ, и все-таки, когда Сергѣй Ивановъ, вмѣстѣ съ Левицкимъ, только что высадившись изъ дилижанса, пришли въ студію Александра, они нашли ее запертою на нѣсколько задвижекъ и на огромный замокъ.—С. Д. Левицкій, уже раньше того живущій въ Римѣ и знакомый съ Александромъ Ивановымъ, началъ стучаться и громко

кликать его. Нѣтъ отвѣта. Стали стучаться еще сильнѣе, кричать: „Отворите, отворите, Александръ Андреевичъ, вашъ братъ Сергѣй пріѣхалъ!“ Тогда въ отверстіи, продѣланномъ въ полу лѣстницы, ведшей въ верхній этажъ, сдѣлалось вдругъ темно, чей-то глазъ оттуда посмотрѣлъ, раздались шаги по лѣстницѣ, засовы и замки отворились, тихо повернулась дверь на петляхъ, и показалась все еще недовѣряющая фигура Александра Иванова. Оба брата не узнали другъ друга. Они разстались 16 лѣтъ тому назадъ—сколько же перемѣнъ произошло въ обоихъ! Одинъ выросъ изъ маленькихъ безцвѣтныхъ мальчиковъ, какимъ остался въ Петербургѣ, въ 1830 году, и являлся теперь крѣпкимъ, возмужалымъ юношей, сложившимся художникомъ, получившимъ большую медаль отъ Академіи и жадно ринувшимся на работу и розысканія; другой сталъ теперь зрѣлымъ художникомъ, прошедшимъ сквозь огонь мысли, несчастія, вдохновеній и разочарованій—пріятель Гоголя, страстный обожатель Россіи и вовсе не обожатель русскихъ художниковъ въ Петербургѣ и Римѣ. Вся эта внутренняя работа наложила сильную печать на внѣшній обликъ каждаго изъ нихъ. Это были совсѣмъ другіе люди. Нѣсколько секундъ продолжалось недовѣріе Александра Иванова и разглядываніе новаго субъекта, выдаваемаго ему за брата; наконецъ онъ убѣдился, что обмана нѣтъ, и съ радостными слезами бросился обнимать своего дорогого Сережу, повелъ его въ студію, показывалъ картину, и снова обнималъ и цѣловалъ его, среди прерывистыхъ разсказовъ. Потомъ онъ поселилъ его въ своей комнатѣ, и тамъ они вмѣстѣ прожили, рядомъ, цѣлыхъ двѣнадцать лѣтъ. При такомъ недовѣріи, при такой подозрительности и предосторожности даже къ самому близкому человѣку, каковы же должны были быть у Александра Иванова и недовѣріе, и подозрительность, и предосторожности къ постороннимъ?

Итакъ, я не видалъ Александра Иванова въ Римѣ. Но за то сколько я о немъ наслушался отъ Сергѣя Иванова! Младшій братъ относился къ старшему не только съ безпредѣльною любовью и удивленіемъ къ его таланту, знаніямъ, но еще съ глубокою почтительностью, какъ къ тому человѣку, который, сколько ни былъ занятъ своимъ собственнымъ громаднымъ дѣломъ, но ни единой минуты не переставалъ думать и хлопотать о его, младшаго брата образованіи и возвышеніи. Александръ Ивановъ въ первое же время сталъ водить брата Сергѣя по всему Риму и его окрестностямъ, познакомилъ его съ библіотекаріями лучшей библіотеки въ Римѣ—„alla Minevra“, съ оріенталистомъ Ланчи, и постоянно разговаривалъ съ нимъ, когда они бывали вмѣстѣ, о его научныхъ занятіяхъ. Только что приходилъ слухъ о какихъ-нибудь новыхъ раскопкахъ въ Римѣ или его окрестностяхъ, Александръ Ивановъ тотчасъ посылалъ туда брата Сергѣя; когда же происходили какія-либо новыя открытія въ катакомбахъ, онъ непремѣнно тотчасъ отправлялся туда и самъ, надѣясь увидать новые древнехристіанскіе типы, особенно изображенія Христа и апостоловъ, занимавшія его всего болѣе.

Александръ Ивановъ разсказывалъ съ негодованіемъ брату Сергѣю про „гусарское“ поведеніе нашихъ художниковъ, про ихъ попойки и вѣчныя карты, про ихъ буйныя скачки верхомъ, подъ хмѣлекъ, въ Альбано или Фраскати—отъ скуки, отъ праздности, отъ разгулявшагося безалабернаго молодечества; про ихъ шумныя и крикливыя бесѣды отъ безпредѣльной внутренней пустоты; про то, какъ иные, напившись до безчувствія, засыпали на Piaźźa del Popolo, на ступеняхъ обелиска, и просыпались рано по утру нагіе, потому что ихъ обчистили ночные воры, и приходилось идти стучать въ дверь къ ближайшимъ знакомымъ, чтобъ, ради Бога, поскорѣй имъ выбросили рубашку въ форточку, не то полиція накроетъ и заберетъ; про то, какъ другіе товарищи, тоже натянувшись мертвецки пьяные, попадали въ широкіе бассейны фонтановъ, на улицѣ, и ихъ потомъ вытаскивали оттуда еле-живыхъ;—наконецъ, десятки анекдотовъ такого-же интереснаго свойства: все это наполняло строгихъ, серьезныхъ Ивановыхъ глубокимъ негодованіемъ и отвращеніемъ, и они сторонились отъ большинства русскихъ пенсіонеровъ, какъ отъ людей, можетъ быть и не безталантныхъ, милыхъ и добрыхъ, но пустыхъ, сильно глуповатыхъ и лишенныхъ всякаго интеллектуальнаго стремленія.

Разсказывалъ мнѣ тогда Сергѣй Ивановъ и про превосходныя акварели, сдѣланныя въ 1844 году Штернбергомъ для альбома Кривцова, инспектора русскихъ художниковъ въ Римѣ, человѣка очень хорошаго, и любимаго всѣми вообще нашими художниками. Тутъ было не мало талантливыхъ и очень остроумныхъ каррикатуръ на многихъ тогдашнихъ русскихъ пенсіонеровъ въ Римѣ. Такъ, напримѣръ, Ѳ. И. Іорданъ (нынѣ ректоръ Академіи Художествъ), за нѣсколько лѣтъ передъ тѣмъ воротившійся изъ Лондона, гдѣ прожилъ 6 лѣтъ, былъ представленъ совершеннымъ англоманомъ по костюму и фигурѣ; у него въ рукахъ —маленькій пароходикъ; онъ загнутымъ назадъ большимъ пальцемъ точно толкуетъ всѣмъ: „Вотъ-молъ, какъ у насъ, тамъ, въ Лондонѣ—а не то, что ваши дрянныя лодчонки здѣсь, на Тибрѣ!“ Живописцы Завьяловъ и Шашинъ представлены были въ вѣнцахъ и обнявшись, летящими въ Россію, между тѣмъ какъ толстыя бобелины ревутъ вдали, утирая кулаками слезы. Граверъ Пищалкинъ былъ изображенъ, какъ онъ во снѣ видитъ, съ умильной миной, танцовщицу Черито, сыплящую на него „сладенькіе пирожки“ (его страсть), и дотрогивающуюся до него кончикомъ своей балетной ножки. Еще былъ изображенъ тутъ Орвіетскій соборъ, идущій на 8-ми ногахъ и протягивающій Кудрявцеву, изнутри своихъ стѣнъ, 8 рукъ, просящихъ у инспектора денегъ—это была аллегорія четырехъ русскихъ архитекторовъ: Рязанова, Венуа, Кракау и Росси, срисовывавшихъ знаменитый Орвіетскій соборъ и часто нуждавшихся въ деньгахъ. Наконецъ, въ числѣ другихъ каррикатуръ, былъ также представленъ и Александръ Ивановъ, какъ онъ, съ больными глазами, въ очкахъ, нахлобучивъ огромную шляпу, закинувъ на плечо плащъ, изъ подъ котораго высовывается сюртукъ, обдерганные панталоны, и коренастыя ноги въ башмакахъ, идетъ зимой, по Рипеттѣ, опираясь на суковатую палку. Вотъ какимъ

тяжеловѣсныхъ бронзой и скучныхъ пустынниковъ представлялся Ивановъ веселому хору русскихъ порхающихъ художниковъ. Онъ, навѣрное, крѣпко имъ не нравился, они должны были непремѣнно провожать своими насмѣшками и подтруниваньемъ этого сурового, строгаго, сосредоточеннаго въ себѣ аскета [1]).

Александръ Ивановъ ни разу не видалъ меня въ Римѣ, но зналъ отъ брата Сергѣя, какъ я восхищался этимъ послѣднимъ, его чудесной, сикстинской натурой, его талантливыми реставраціями Помпеи, терм Каракаллы и Діоклетіана, которыхъ рисунки я всѣ тогда же видѣлъ, въ 1852 и 1853 годахъ; онъ зналъ, какія надежды я возлагалъ на Сергѣя, какъ на архитектора, совершенно выходящаго изъ ряду вонъ между всѣми нашими. По всему этому я казался ему человѣкомъ не совсѣмъ чужимъ, такъ что, пріѣхавъ въ 1858 году въ Петербургъ, онъ пришелъ ко мнѣ, 2 іюня, въ Публичную Библіотеку, какъ уже къ старинному знакомому, и прямо заговорилъ со мной про своего брата Сергѣя, столько для насъ обоихъ дорогого и интереснаго. Въ то время я уже видѣлъ новую картину Иванова въ Зимнемъ дворцѣ, по особому благопріятному случаю—всю публику еще тогда не пускали смотрѣть картину,—и я, конечно, тотчасъ же заговорилъ съ Ивановымъ про его созданіе. Мнѣ эта картина, несмотря на ея пестроватый и жесткій колоритъ, казалась великимъ произведеніемъ искусства, и меня только самымъ невыразимымъ образомъ бѣсили нелѣпые отзывы публики, которыхъ тогда довольно-таки ходило по городу, всѣ эти разносимые съ такимъ аппетитомъ по всѣмъ домамъ сплетки и подтруниванья людей апатичныхъ или глупыхъ. „Да это не апостолы и вѣрующіе, а просто семейство Ротшильдовъ!“ самодовольно повторялъ, гдѣ только могъ, извѣстный тогда поэтъ Тютчевъ. „Что за краски! что за гобеленовскій коверъ!“ твердилъ всѣмъ въ уши одинъ извѣстный петербургскій болтунъ [2]), летавшій со своимъ неутомимымъ жужжаньемъ изъ дому въ домъ, всего чаще къ графу Кушелеву-Безбородко, гдѣ тогда гостила и ораторствовала колоссальная европейская знаменитость—самъ великій Alexandre Dumas! Мнѣ было ужасно досадно на всю эту чепуху, на всю эту публику, еще новый разъ отвернувшуюся отъ всего самаго важнаго въ отечественномъ искусствѣ и у своихъ художниковъ. Какъ не задолго передъ тѣмъ то-же самое было на моихъ глазахъ и съ Глинкой, и съ Даргомыжскимъ! Я понялъ очень хорошо, какъ всего только два года назадъ, я провожалъ, за шлагбаумъ Петербурга, Глинку, ѣхавшаго (въ послѣдній разъ) за границу и слышалъ, что такое онъ сказалъ и сдѣлалъ тутъ, разставаясь навсегда съ отечествомъ, принесшимъ ему только горе и боль, и прахъ котораго онъ отряхалъ съ себя въ послѣдній разъ. Я былъ полонъ негодованія на этотъ все одинъ и тотъ-же, поминутно повторяющійся, нигдѣ неисправимый фактъ. Увидавъ теперь, наконецъ, самого Иванова, я не могъ удержаться, чтобъ тотчасъ-же не высказать ему и свои восторги отъ его картины, гдѣ для меня существовало столько совершенствъ, и мою злобу на печальную слѣпость большинства публики. И тутъ, я живо это помню, Ивановъ меня поразилъ своимъ широкимъ, великодушнымъ взглядомъ. Я не могу теперь, черезъ 20 слишкомъ лѣтъ, привести подлинныя его слова, но смыслъ ихъ былъ тотъ, что отчего-же винить сейчасъ публику, а не лучше-ли вглядѣться хорошенько въ ея слова и мысль—можетъ быть, она и права, нападая на его картину; что онъ и самъ теперь видитъ, что многое въ ней не такъ, и будь онъ моложе, принимайся онъ за эту самую картину теперь, онъ многое сдѣлалъ-бы совершенно иначе. Но я ему отвѣчалъ съ полнѣйшимъ одушевленіемъ, что я не знаю, что такое онъ могъ-бы сдѣлать иначе и лучше, но то, что есть въ его картинѣ дѣйствительно хорошаго, такъ хорошо, такъ высоко, что уже ни съ чѣмъ на свѣтѣ сравнено быть не можетъ, и ничего подобнаго нигдѣ и ни у какого живописца я не видалъ. Я всего былъ разсказывалъ ему, со всѣмъ жаромъ, къ какому тогда былъ способенъ, про то несравненное впечатлѣніе, которое производилъ на меня его Іоаннъ Креститель. Лѣтъ за семь передъ тѣмъ я былъ въ Лондонѣ, и много часовъ провелъ передъ знаменитыми гамптонъ-кортскими картонами Рафаэля, которые мнѣ тогда казались (да и теперь кажутся) лучшимъ, совершеннѣйшимъ и значительнѣйшимъ созданіемъ этого итальянскаго художника. Я разсказывалъ Иванову, что одною изъ самыхъ удивительныхъ фигуръ изъ этихъ превосходныхъ, по своему времени, композицій мнѣ всегда казалась великолѣпная фигура апостола Павла, проповѣдующаго въ Аѳинахъ передъ толпой народа: и поза, и живое движеніе поднятыхъ рукъ, и обращеніе къ слушающимъ, и слегка возвышенная голова, наконецъ превосходная даже драпировка этой фигуры, все это навѣки запало у меня въ память и глубоко лежало у меня въ воображеніи. „И все-таки я нахожу,—говорилъ я Иванову,—что вашъ Іоаннъ Креститель куда выше Рафаэлевскаго апостола Павла! Это могучее вдохновеніе, этотъ восторгъ пророческій, поднятаго и унесеннаго вихремъ энтузіазма, этотъ огонь въ глазахъ—гдѣ еще, кромѣ вашей чудесной картины, увидишь что-нибудь подобное? Да гдѣ и искать! Вѣдь прежніе живописцы всего меньше думали о томъ, что всего важнѣе. Доброе моральное чувство, благочестіе, всяческія кротости и самоуниженія, граціи — развѣ кто-нибудь изъ нихъ дальше этого ходилъ?“ Иванову не совсѣмъ-то со мной соглашался, и ему поневолѣ придакивалъ И. И. Горностаевъ, мой тогдашній пріятель, тоже служившій въ Публичной Библіотекѣ, и именно при художественномъ отдѣленіи; Ивановъ указывалъ мнѣ на старыхъ флорентинцевъ XIV-го и XV-го вѣка, которыхъ я и самъ до страсти любилъ, потому что цѣлыхъ три года безъ перерыва видѣлъ ихъ у себя, во Флоренціи, передъ глазами, и изучилъ довольно основательно, но все-таки я не могъ сравнивать ихъ дѣтскаго, робкаго чувства, ихъ все-еще, несмотря на весь талантъ, безпомощную неумѣлость

[1]) Послѣ смерти Кривцова, весь художественный альбомъ его перешелъ по наслѣдству къ Мих. Мих. Орлову, женатому на его дочери. Я видѣлъ у С. Л. Левинскаго нѣкоторые фотографическіе снимки оттуда.

[2]) Д. В. Г.

съ тѣмъ великолѣпіемъ чувства, вдохновенія и глубокаго душевнаго выраженія, какое я находилъ у него въ картинѣ. Ивановъ, повидимому, отчасти былъ доволенъ, что есть тоже и въ Петербургѣ люди, которые придаютъ великое значеніе его картинѣ, и, просмотрѣвъ нѣсколько книгъ съ рисунками, которыя я ему показывалъ, сказалъ, что придетъ еще поговорить со мной и посмотрѣть тѣ изданія, которыя я обѣщалъ ему приготовить. Уходя, онъ мнѣ съ Горностаевымъ сказалъ, что на память о томъ пріятномъ впечатлѣніи, которое въ немъ оставила Библіотека, онъ даритъ ей большую фотографическую копію съ своей картины. Эта одна изъ тѣхъ превосходныхъ фотографій, которыя онъ привезъ съ собою изъ Рима, и которыя составляютъ теперь величайшую рѣдкость, потому что стекло лопнуло послѣ 30 оттисковъ. Эта фотографія находится теперь въ фотографическомъ собраніи Императорской публичной Библіотеки, съ собственноручною надписью Иванова.

Скоро послѣ того, 9-го іюня, Ивановъ перенесъ свою картину изъ Зимняго дворца въ Академію художествъ, а 10-го разставилъ вокругъ нея всѣ свои этюды, не бывшіе во дворцѣ, и до тѣхъ поръ хранившіеся на квартирѣ у М. П. Боткина:—все это потребовало много хлопотъ, много времени. Понятно, что Иванову было тутъ не до Библіотеки, и онъ нѣсколько недѣль къ намъ не заглядывалъ. Въ это время я нѣсколько разъ встрѣчалъ его у его картины, тихо и скромно прохаживающимся среди этюдовъ; почти никто его не зналъ изъ среды публики, такъ какъ портретовъ его издано не было, и онъ являлся какимъ-то совершеннымъ Incognito среди великолѣпной, имъ созданной галлереи. Рѣдкіе знакомые его, всѣ сильно сочувствовавшіе и ему, и его произведеніямъ, съ удивленіемъ встрѣчали его среди толпы народа. Онъ съ ними отходилъ въ сторонку, и тутъ я видалъ, какъ иные изъ самыхъ интеллигентныхъ и выдающихся русскихъ ученыхъ и литераторовъ, съ оживленіемъ разговаривали съ нимъ въ уголку, вполголоса, жали ему руки. Ивановъ оставался серьезенъ и молчаливъ, кланялся, улыбался, и снова продолжалъ свою одинокую прогулку. Когда мнѣ случалось съ нимъ тутъ встрѣтиться, онъ всегда говорилъ, что непремѣнно-непремѣнно придетъ къ намъ въ Библіотеку, и скоро.

Это наконецъ исполнилось. Ивановъ пришелъ въ Библіотеку, во второй и послѣдній разъ—23 іюня, т.-е. недѣли за полторы до своей неожиданной смерти. Еще въ первый свой приходъ, Ивановъ сказалъ мнѣ, чего ему хочется, чего бы онъ желалъ, чтобъ я ему поискалъ: старѣйшія, какія только есть, изображенія Христа. Отвѣчать на такой запросъ сразу было, конечно, немножко трудно, и я обѣщался приготовить къ слѣдующему разу все, что только можетъ найтись, въ этомъ родѣ, въ нашей Библіотекѣ. Однако, уже и въ первое наше свиданіе я ему показалъ весь отдѣлъ, касающійся Христа, въ извѣстномъ иконографическомъ сочиненіи Дидрона: „Histoire de Dieu“. Оказалось, что почти все находящееся въ Италіи по этой части: фрески, древнехристіанскія скульптуры, рисунки манускриптовъ, рѣзьбу на слоновой кости, и т. д., Ивановъ уже давно зналъ и видѣлъ; однакожъ нашлось кое-что и новое для него. Все-жъ остальное, всѣ памятники искусства съ изображеніями Христа, находящіеся въ Германіи и во Франціи, были ему вовсе незвѣстны, и онъ ихъ разсматривалъ съ величайшимъ вниманіемъ и любопытствомъ. Ко второму нашему свиданію я приготовилъ ему множество изданій съ фресками катакомбъ и церквей, съ рисунками изъ рукописей и т. д. Особенно онъ разсматривалъ съ любопытствомъ превосходное изданіе Ramboux: „Umrisse zur Veranschaulichung altchristlicher Kunst in Italien“. Показывалъ я ему еще множество другихъ подобныхъ же увражей, переводилъ ему съ нѣмецкаго (такъ какъ онъ по-нѣмецки вовсе почти не зналъ) безъ малаго всѣ параграфы о древнѣйшихъ изображеніяхъ Христа изъ „Исторіи живописи“ Куглера — тутъ онъ тоже много еще не зналъ, но все главное было ему уже извѣстно, и самымъ основательнымъ образомъ: римскія и неаполитанскія катакомбы, всѣ старинныя мозаики южной и средней Италіи, старѣйшія фрески,—все, что только можно было найти въ этихъ же мѣстностяхъ,—все это было ему извѣстно какъ свои пять пальцевъ, и мнѣ оставалось только изумляться громаднымъ знаніямъ живописца по такой части, которая художникамъ обыкновенно вовсе неизвѣстна. Потомъ, его сильно заинтересовало сочиненіе Вейса: „Kostümkunde“, котораго первые листы тогда только-что начинали показываться. И тутъ я былъ удивленъ тѣмъ, что его необыкновенно заинтересовали не одни еврейскіе костюмы,—которыхъ образчики были, впрочемъ, очень скудны,—но и все искусство египетское и ассирійское. Онъ нѣсколько разъ повторялъ: „Это очень интересно-съ; надо будетъ пріобрѣсти книгу; надо будетъ поучиться. Тутъ много-съ, тутъ много-съ есть“. Видя крайнее его любопытство по этой части, я поспѣшилъ принести ему оба меньшія сочиненія Лаярда: „Nineveh and Babylon“, и „Nineveh and ist remains“. Онъ перелистовалъ съ большимъ вниманіемъ, и ничего не говоря, всѣ четыре тома. Наконецъ, рѣчь пошла у насъ и о новомъ нѣмецкомъ искусствѣ. Говорили и про Овербека, котораго я довольно уважалъ за его рафаэлевскую или перуджиновскую красоту и грацію, и про Корнеліуса, котораго я всегда терпѣть не могъ за его деревянность и безконечное художественное притворство и условность. Ивановъ защищалъ ихъ, какъ „мыслителей“, нашего вѣка, чего онъ вовсе не находилъ у другихъ художниковъ новаго времени. Впрочемъ, онъ ихъ защищалъ не особенно ревностно: видно было, что они уже перестали быть для него тѣмъ, чѣмъ были когда-то, во время оно. Я, конечно, возражалъ, что мыслители мыслителями, это очень хорошо (хотя, признаться, я особенно великихъ мыслей у нихъ не находилъ, а только-что нѣмецкія, доктринерскія), но во всякомъ случаѣ искусство должно существовать не одними мыслями, но и формой, внѣшностью, а ея-то вовсе и нѣтъ у Овербека съ Корнеліусомъ, особенно у послѣдняго. Наши разговоры продолжались въ этомъ родѣ довольно долго, Ивановъ спокойно выслушивалъ меня, тихо прохаживаясь по небольшой

художественной залѣ Библіотеки, подмигивая, по всегдашнему, однимъ глазомъ, и нерѣдко останавливаясь передъ длиннымъ узкимъ столомъ на тоненькихъ ножкахъ, на которомъ лежали разложенные для него большіе фоліанты. Онъ спорилъ довольно охотно, не прячась и не ежась, какъ всегда бывало разсказывали про него, спокойно высказывалъ свое мнѣніе, многое спрашивалъ, и только часто повторялъ любимое свое слово: „Это интересно-съ, это очень интересно-съ".

Но одинъ разъ, во время нашей бесѣды, голосъ его сильно возвысился и онъ почти-что началъ сердиться. Это было, когда я сталъ вдругъ говорить ему про Каульбаха, въ противоположность Овербеку и Корнеліусу, и указывалъ на его, казавшееся мнѣ столько дорогимъ, стремленіе приблизиться къ природѣ въ его чудесныхъ иллюстраціяхъ къ „Reineke Fuchs" Гёте. Ивановъ вовсе не зналъ этихъ рисунковъ, я тотчасъ принесъ великолѣпно-изданную книгу, въ то время такъ часто мною разсматриваемую, и мы принялись перелистывать ее вмѣстѣ. Я второпяхъ разсказывалъ Иванову и содержаніе поэмы, и содержаніе каждаго отдѣльнаго рисунка, и высказывалъ свое восхищеніе столько живымъ изображеніемъ львовъ, зайцевъ, лисицъ, волковъ, медвѣдей и обезьянъ,ословъ и быковъ, передѣланныхъ въ людей; наконецъ, разсказывалъ и тѣ каррикатуры, которыя тутъ въ разныхъ мѣстахъ подѣланы на сцены Дженелли изъ его извѣстной, лже-классической „Одиссеи". Сначала Ивановъ разсматривалъ книгу Каульбаха съ удовольствіемъ, и признавалъ талантливость въ изображеніи людей подъ видомъ звѣрей; но у него совершенно лицо перемѣнилось, когда онъ услыхалъ, что тутъ рѣчь идетъ о „каррикатурахъ": это его сердило, это его приводило въ негодованіе. Такъ всегда бываетъ съ натурами, подобными Иванову: все, выходящее изъ предѣловъ строгаго, важнаго, самаго серьезнаго настроенія — имъ непонятно, имъ враждебно. Шутка, юморъ, комизмъ — глубоко имъ непріятны и чужды.

Но еще хуже вышло дѣло, когда я сталъ говорить о моемъ уваженіи къ тому роду живописи, что называется „бытовою" живописью, жанромъ, и о томъ, что я тутъ жду самыхъ великихъ успѣховъ и торжествъ живописи. Я указывалъ съ восхищеніемъ на Ѳедотова, котораго лично зналъ, и котораго главная картина, „Сватовство майора", писалась почти на моихъ глазахъ. Оказалось, что Ивановъ Ѳедотова не видалъ ни единой его черточки, и не имѣлъ о немъ ни малѣйшаго понятія. Впрочемъ, „по слышанному отъ знакомыхъ", говорилъ онъ, „я готовъ вѣрить его истинному таланту и успѣху. Но только это можетъ быть исключеніе. Однако, вообще „жанры" — что это за живопись? Развѣ это живопись?" Тутъ уже Ивановъ совсѣмъ сдѣлался недоволенъ — я видѣлъ, какъ онъ хмурится, съеживается, уходитъ въ свою раковину. Я не зналъ тогда его образа мыслей, и не могъ подозрѣвать, что такой поворотъ прежній можетъ возмущать его. Но, замѣтивъ неудовольствіе его, я поспѣшилъ перемѣнить разговоръ, и навести его на то, что ему было пріятно, дорого или интересно. Онъ опять проявился, опять сталъ живъ, любезенъ и привлекателенъ всѣмъ своимъ симпатичнымъ существомъ. Онъ провелъ у насъ въ Библіотекѣ добрыхъ часа 4, и дружески распрощался съ нами, обѣщая придти еще не разъ — до отъѣзда въ Палестину и Римъ.

Но это не исполнилось. Непріятности вошли в непріятностями для него, и 3-го іюля его уже не стало.

Въ августѣ, М. П. Боткинъ, послѣ тысячи моихъ просьбъ, пригласилъ насъ къ себѣ на вечеръ, меня и И. И. Горностаева, посмотрѣть альбомы, привезенные Ивановымъ съ собою изъ Рима, и заключавшіе нѣсколько сотъ его рисунковъ на сюжеты изъ Библіи и Евангелія. Мы такъ и ахнули съ Горностаевымъ. И этотъ Ивановъ просилъ у насъ посмотрѣть то и другое, типы и костюмы, архитектуру и ландшафтъ, когда уже давнымъ-давно ему было извѣстно все, что только ему было нужно, и Египетъ, и Ассирія, и Палестина! Да еще какъ извѣстно! — какъ, быть можетъ, ни одному другому художнику въ цѣлой Европѣ. Мы были поражены. У насъ просто руки опустились. Что онъ еще хотѣлъ, чего ему еще нужно было? Чего онъ искалъ, чего онъ спрашивалъ? И какой странный человѣкъ! Неужели онъ до такой степени самъ себя не зналъ, самъ себѣ не довѣрялъ? Какой геній, какое могучее творчество появлялись тутъ, въ этихъ рисункахъ, передъ нашими глазами!

Цѣлый вечеръ мы разсматривали эти чудные, эти небывалые рисунки. На другой день, встрѣтившись снова въ маленькой художественной залѣ Публичной Библіотеки, мы, съ И. И. Горностаевымъ, другъ разсказали другъ другу, что оба мы не спали всю ту ночь ни единой минуты. Насъ словно обухомъ наканунѣ прихлопнуло.

(*„Ал. Андр. Ивановъ, его жизнь и переписка"*, изд. *М. П. Боткина, Спб. 1880 г., стр. 415—424*).

Некрологъ В. А. Прохорова.

28-го іюня 1882 г., въ 3 1/2 часа пополудни, на дачѣ въ Старомъ Петергофѣ, скончался отъ паралича сердца и легкихъ — Василій Александровичъ Прохоровъ, одинъ изъ значительнѣйшихъ русскихъ археологовъ и этнографовъ, высоко цѣнимый всѣми, занимающимися у насъ изученіемъ отечественныхъ памятниковъ.

Василій Александровичъ Прохоровъ родился, въ 1819 году, въ Орловской губерніи. Въ 1838 году, онъ окончилъ курсъ въ одесскомъ ришельевскомъ лицеѣ, и потомъ тотчасъ же переселился въ Петербургъ, котораго уже болѣе не покидалъ. Сначала онъ имѣлъ намѣреніе посвятить себя живописи, и для этого поступилъ въ

Академію Художествъ, ученикомъ къ профессору Маркову, но, дойдя до натурнаго класса и не чувствуя въ себѣ достаточно силъ для того, чтобъ сдѣлаться вполнѣ художникомъ, оставилъ Академію, и въ 1844 г. поступилъ преподавателемъ всеобщей исторіи въ морскомъ кадетскомъ корпусѣ. Но главное его занятіе было постоянно — изученіе древне-русскаго и византійскаго искусства. Скоро онъ основательно познакомился со всѣми русскими и иностранными сочиненіями, трактовавшими о любимомъ его предметѣ, и въ то же время началъ собирать всевозможные предметы древне-русскаго производства, имѣвшіе художественно-національный характеръ. Для этого онъ предпринималъ неоднократно путешествія по Россіи и побывалъ во всѣхъ главныхъ центрахъ, гдѣ сохранились архитектурные и живописные памятники древне-русскаго искусства, а также и тѣ центры, гдѣ до сихъ поръ еще не уничтожились окончательно, подъ вліяніемъ иностранныхъ модъ, русскій національный костюмъ и разнообразные предметы народной русской орнаментистики, утвари, костюма, вообще быта. Его коллекція сдѣлалась въ немного лѣтъ одною изъ самыхъ замѣчательныхъ въ Россіи, особенно благодаря обширнымъ его знакомствамъ и связямъ въ средѣ русскаго старообрядства, какъ извѣстно, вѣрнаго и надежнаго хранителя старинныхъ русскихъ преданій, а вмѣстѣ и бытовыхъ, и художественныхъ памятниковъ древней Руси.

Въ немного лѣтъ, В. А. Прохоровъ пріобрѣлъ, и по всей справедливости, репутацію одного изъ лучшихъ и тончайшихъ нашихъ знатоковъ древней русской иконописи, архитектуры и всяческихъ древне-русскихъ художественно-бытовыхъ памятниковъ, такъ что, въ 1860 году, когда, по новому уставу Академіи Художествъ, открытъ былъ обязательный курсъ исторіи для учениковъ академіи, В. А. Прохоровъ, приглашенный читать лекціи исторіи, получилъ въ то же время порученіе устроить образовывавшійся тогда, при Академіи, „древнехристіанскій и русскій музей“.

Этотъ музей, какъ извѣстно, образовался, по мысли князя Г. Г. Гагарина, тогдашняго вице-президента Академіи, на подобіе „древне-христіанскаго музея“, созданнаго знаменитымъ Пиперомъ при берлинскомъ университетѣ. Главными составными частями вошли туда: цѣлая масса прорисей, въ натуральную величину и въ краскахъ, съ огромныхъ фресокъ и съ безчисленныхъ рисунковъ въ рукописяхъ аѳонскихъ монастырей, прориси только-что привезенныя въ 1866 г. Севастьяновымъ съ Аѳона и подаренные имъ Академіи. Затѣмъ, въ этотъ музей вошли многія древне-русскія архитектурныя и скульптурныя произведенія, по моему совѣту вывезенныя покойнымъ профессоромъ А. М. Горностаевымъ, напримѣръ: „Халдейская печь“, „Корсунское паникадило“, собраніе деревянныхъ раскрашенныхъ статуй, изображающихъ св. Николая и другихъ святыхъ, со временъ Петра Великаго свезенныхъ со всей Россіи и хранившихся въ ризницѣ новгородскаго софійскаго собора, и т. д. и т. д. В. А. Прохоровъ былъ сдѣланъ хранителемъ этого музея, и, дѣйствительно, нельзя было найти человѣка, болѣе подходящаго къ этому мѣсту и по знанію, и по долголѣтней подготовкѣ, и по занятіямъ и вкусамъ. Онъ скоро прибавилъ въ этотъ музей множество очень замѣчательныхъ предметовъ, отысканныхъ и купленныхъ имъ—когда дѣло шло объ оригиналахъ, заказанныхъ имъ и изготовленныхъ подъ его наблюденіемъ, когда дѣло шло о точныхъ копіяхъ. Къ числу послѣднихъ надо отнести манекенъ русскаго князя XII-го вѣка въ настоящую величину, костюмъ для котораго, скопированный со знаменитой фрески нередицкаго монастыря въ Новгородѣ, онъ самъ изготовилъ и раскрасилъ изъ настоящей матеріи.

Заботясь этому музею и желаніе создать что-нибудь въ самомъ дѣлѣ значительное для русскихъ художниковъ и людей, занимающихся русской стариной, до того наполняло всего его, что лекціи исторіи онъ преподавалъ въ Академіи Художествъ всего одинъ только годъ, и исключительно занялся своимъ любезнымъ, своимъ дорогимъ „древне-христіанскимъ и русскимъ музеемъ“. Онъ завѣдывалъ имъ цѣлыхъ 22 года, и помогъ ему достигнуть значительной степени развитія, интереса и совершенства. Этотъ музей у насъ мало знаютъ (участь почти всего хорошаго и важнаго у насъ!), но смѣло можно сказать, что онъ — одно изъ важнѣйшихъ публичныхъ учрежденій Петербурга. Вся первая зала наполнена собственно русскими колекціями, собранными самимъ В. А. Прохоровымъ и уступленными имъ впослѣдствіи Академіи Художествъ за довольно незначительную сумму. Эта коллекція почти во всемъ своемъ составѣ находилась на всероссійской выставкѣ въ Соляномъ Городкѣ, въ 1870 году, и была разставлена и развѣшена необыкновенно интересно и изящно покойнымъ В. А. Гартманомъ, архитекторомъ тогдашней выставки. Собраніе повойниковъ и кокошниковъ, шитыхъ золотомъ и серебромъ, низанныхъ жемчугомъ, блестками и фольгой, и образующихъ прекраснѣйшія формы и узоры, коллекція сарафановъ, вышитыхъ узорами мужскихъ и женскихъ рубашекъ, богатыя собранія матерій, серебряныхъ крестовъ, цѣпей, пуговицъ, и т. д., все это входитъ въ составъ этой прекрасной колекціи В. А. Прохорова, и дѣлаетъ ее важною для художниковъ и ученыхъ.

Въ 60-хъ годахъ В. А. Прохоровъ участвовалъ въ устройствѣ и другого еще народнаго музея въ Петербургѣ—этнографическаго музея географическаго общества. Я былъ тогда секретаремъ этнографическаго отдѣленія географическаго общества, и видя, какъ скудно и несчастно устроенъ музей общества, между тѣмъ, какъ этнографическіе предметы, свезенные со всѣхъ концовъ Россіи въ географическое общество, заслуживаютъ гораздо лучшей участи, я выпросилъ у тогдашняго вицепрезидента географическаго общества, графа Литке, небольшую сумму на устройство и усовершенствованіе музея, и пригласилъ къ себѣ въ помощники В. А. Прохорова. Въ нѣсколько мѣсяцевъ совокупной работы, намъ удалось устроить нѣчто хорошее. Между тѣмъ, В. А. Прохоровъ ревностно продолжалъ свои изученія по части русской иконографіи, костюма, и т. д., и съ 1862 года началъ свое періодическое изданіе: „Христіанскія древности“: оно издавалось съ высочайшаго соизволенія, и на него

онъ получалъ, по докладу покойному Государю Императору князя Г. Г. Гагарина, небольшое денежное пособіе отъ правительства. Изданіе это шло съ перерывами, несмотря на то, что В. А. Прохоровъ завелъ небольшую хронолитографію, собственно для этого изданія. Были годы, когда, по недостатку средствъ, приходилось не выпускать въ свѣтъ и одной тетрадки изданія. Но, кромѣ всего остальнаго, В. А. Прохорову не мало мѣшала его расплывчатость, его неумѣнье твердо сосредоточиваться на одномъ главномъ пунктѣ, онъ слишкомъ старался давать изъ любимой своей области обращики всевозможныхъ отдѣльныхъ отраслей, а это лишало изданіе единства. Поэтому въ концѣ шестидесятыхъ и въ началѣ семидесятыхъ годовъ я часто совѣтовалъ ему бросить „незаичность“ изданія, и поочередно обращаться къ систематичному изданію то той, то другой части накопленнаго у него годами матеріала. Такимъ образомъ, напримѣръ, я *настоялъ* на томъ, чтобъ онъ издалъ „Сборникъ русской архитектуры“ сначала по рисункамъ рукописей, начиная съ XI-го вѣка („Святославовъ Сборникъ“ и т. д.), и продолжая потомъ древними нашими уцѣлѣвшими архитектурными памятниками; потомъ онъ издалъ, тоже по моему же настоятельному *требованію*, „Сборникъ русскихъ костюмовъ“, также по рисункамъ рукописей и другихъ памятниковъ, начиная съ древнѣйшихъ нашихъ художественныхъ изображеній XI-го вѣка. Точно также онъ издалъ, отдѣльной монографіей, архитектуру и живопись церкви св. Георгія въ Старой Ладогѣ, на подробное изученіе которой онъ посвятилъ нѣсколько лѣтъ. Всѣ эти изданія составляютъ рядъ изслѣдованій, имѣющихъ крупную цѣнность для русской археологической, исторической и этнографической науки. Въ нихъ все значеніе В. А. Прохорова для настоящаго и для будущаго нашей археологической науки.

Въ статьѣ, напечатанной въ февральской книжкѣ „Журнала министерства народнаго просвѣщенія“ нынѣшняго года, подъ заглавіемъ: „Замѣтки о древнерусской одеждѣ и вооруженіи“, написанной по поводу новой книги В. А. Прохорова: „Матеріалы по исторіи русскихъ одеждъ и обстановки жизни народной, Санктпетербургъ, 1881 года“ я старался разъяснить все значеніе и заслугу Прохорова для нашей науки. Этотъ послѣдній трудъ остался неоконченнымъ, за превосходнѣйшихъ матеріаловъ заготовлено много, и, надо надѣяться, изданіе будетъ доведено до конца, т. е. до исхода XVII-го вѣка, самимъ покойнымъ, въ послѣднее время участвовавшимъ въ трудахъ отца, и помогавшимъ ему всего болѣе во время послѣдней, продолжительной его болѣзни.

Со времени вступленія его императорскаго величества великаго князя Владиміра Александровича на званіе президента императорской Академіи Художествъ, положеніе В. А. Прохорова гораздо болѣе прежняго было обезпечено, такъ какъ великій князь очень цѣнилъ труды и знанія В. А. Прохорова, и даровалъ ему средства на казенный счетъ продолжать то изданіе, на которое онъ положилъ всю свою жизнь. Великій же князь назначилъ его на чтеніе въ Академіи художествъ лекцій по исторіи древнерусскаго искусства съ самаго открытія каѳедры этого предмета, года три-четыре назадъ. Это было великой отрадой, счастьемъ и утѣшеніемъ для бѣднаго, преданнаго своему дѣлу отъ всей души, труженику.

(*„Голосъ“, 6 іюля 1882 г., № 180*).

В. Г. Перовъ.

(Краткая біографія).

Въ субботу, 29-го мая, въ имѣніи кн. Голицыныхъ „Кузьминкахъ“ по Моск.-Курской ж. д. скончался отъ воспаленія легкихъ Василій Григорьевичъ Перовъ, одинъ изъ крупнѣйшихъ русскихъ живописцевъ. Намъ достовѣрно извѣстно, что непозже осени 1882 г. будетъ напечатана подробная біографія этого значительнаго нашего художника *), гдѣ, кромѣ фактовъ его жизни и изложенія всего хода его постепеннаго развитія, будетъ сообщенъ публикѣ цѣлый рядъ писемъ Перова, рисующихъ своеобразную и характерную его личность; но въ настоящее время мы, всетаки, считаемъ умѣстнымъ сообщить здѣсь обзоръ главныхъ фактовъ жизни Перова, т. е. перечислить важнѣйшія художественныя созданія, явившіяся на свѣтъ въ теченіе его столь недолголѣтней жизни.

В. Г. Перовъ родился въ Тобольскѣ, въ 1833 году. Художественное воспитаніе онъ получилъ въ Московскомъ Училищѣ живописи и ваянія. Въ 1856 году ему присуждена была вторая серебряная медаль отъ Петербургской Академіи Художествъ, за этюдъ съ натуры „Головка мальчика“. Черезъ годъ, на академической выставкѣ 1858 года, явилась уже цѣлая картина его композиціи „Пріѣздъ станового на слѣдствіе“, за которую Академія дала ему первую серебряную медаль, а публика признала этого новаго художника, появившагося на горизонтѣ живописи, талантомъ оригинальнымъ и многообѣщающимъ. Всѣмъ было ясно, что это—прямой продолжатель Ѳедотова, столько же самобытный, новый и оригинальный, истинный изобразитель русской народной жизни.

За названною картиной, еще черезъ годъ (въ 1860 году), слѣдовали двѣ другія, въ томъ же духѣ,

*) Появилась лишь въ январѣ 1883 г. въ „Вѣстникѣ Изящныхъ Искусствъ“ и въ ней указаны были вкравшіяся въ эту біографію неточности, которыя и исправлены здѣсь. *Ред.*

именно: „Сцена на могилѣ“ (на слова извѣстной пѣсни — „Мать плачетъ, какъ рѣка льется, сестра плачетъ, какъ ручей течетъ, а жена плачетъ, какъ роса падетъ; взойдетъ солнышко росу высушитъ“) и „Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы“. Послѣдняя картина служила еще бо́льшимъ доказательствомъ, что Перову суждено играть крупную роль въ исторіи новаго, самостоятельнаго русскаго искуства. Академія наградила его второю золотою медалью. Наконецъ, въ слѣдующемъ (1861 году) Перовъ выступаетъ со своими картинами „Сельскій крестный ходъ“ и „Проповѣдь въ селѣ“, которыя тотчасъ же сдѣлались извѣстны по всей Россіи. За послѣднюю картину Академія дала Перову первую золотую медаль и право ѣхать заграницу на казенный счетъ. На академической выставкѣ 1862 года явилась всего одна небольшая картинка работы Перова „Дилеттантъ или художникъ-любитель“, и вскорѣ затѣмъ онъ уѣхалъ уже изъ Россіи.

Въ Италію онъ и не намѣревался ѣздить, а посѣтилъ только, проѣздомъ, Берлинъ, Дрезденъ, Дюссельдорфъ. Осмотрѣвъ въ этихъ городахъ картинныя галереи и мастерскія художниковъ, Перовъ поѣхалъ прямо въ Парижъ, какъ главный центръ новаго, дѣйствительно современнаго, не классическаго искусства, и поселился тамъ на все время своего пенсіонерства. Въ Парижѣ онъ принялся-было, вначалѣ, за сочиненіе картинъ изъ французской жизни, какъ-то: „Продавецъ пѣсень“, „Праздникъ въ окрестностяхъ Парижа“, написалъ двѣ милыя вещицы: „Шарманщикъ съ обезьяной“ и „Маленькій трубочистъ-савояръ“ (находится теперь въ Московскомъ Публичномъ музеѣ), но вскорѣ самъ увидѣлъ, что все это вовсе не соотвѣтствуетъ его натурѣ, что ему необходимо работать исключительно на сюжеты изъ русской народной жизни. Поэтому онъ сталъ просить Академію, чтобъ его уволили отъ „чужихъ краевъ“ и позволили воротиться въ Россію раньше положеннаго срока. На это, по уставу Академіи, потребовалось Высочайшее разрѣшеніе; оно было испрошено, и въ 1864 году Перовъ пріѣхалъ обратно въ Россію, пробывъ заграницей всего только около двухъ лѣтъ.

Поселившись навсегда въ Москвѣ, Перовъ горячо предался настоящему своему дѣлу: онъ сталъ ѣздить по деревнямъ Московской губерніи, побывалъ на Нижегородской ярмаркѣ, изучая русскіе типы, характеры, сцены, народную жизнь. Въ первое время его сильно поражалъ бытъ духовенства и монашества, и сюжеты очень многихъ рисунковъ и картинъ этой эпохи его дѣятельности взяты изъ ихъ быта и жизни; онъ даже началъ писать широко задуманную картину „Монастырская трапеза“, писалъ ее не одинъ годъ, потомъ оставлялъ не разъ, перейдя отъ подобныхъ сюжетовъ къ сюжетамъ вообще русской жизни. Въ 1865 году онъ написалъ картинку „Дворникъ“, въ 1866 году — „Гитаристъ-бобыль“ и „Мальчикъ-мастеровой“.

Но картиною, окончательно упрочившею всеобщую у насъ знаменитость Перова, явились его „Проводы покойника“ (на сюжетъ изъ „Мороза“ Некрасова), въ 1865 же году. Съ этого времени Перовъ дѣлается любимцемъ всей интеллигентной и художественной Россіи. За эту картину Перовъ получилъ первую премію отъ Петербургскаго Общества поощренія художниковъ и, въ то же время, такую же премію отъ Московскаго Общества любителей художествъ за картину „Очередная у бассейна“. Двѣ картины: „Ученики-мастеровые“ и „Пріѣздъ гувернантки въ купеческій домъ“ доставили Перову званіе академика, по присужденію самой Академіи Художествъ.

Въ 1866 году Перовъ приготовилъ также къ изданію цѣлый альбомъ фотографическихъ снимковъ со своихъ картинъ въ трехъ выпускахъ: изъ нихъ, впрочемъ, вышелъ въ свѣтъ всего одинъ — первый, съ шестью фотографіями.

Съ 1867 года, на академическихъ выставкахъ ежегодно появляется по нѣсколько произведеній Перова. Такъ, въ 1867 году ихъ было четыре: „Чистый понедѣльникъ“ (старики, идущіе въ баню), „Учитель рисованія“ (онъ сидитъ въ раздумьѣ, въ ожиданіи своего ученика), „Утопленница“ (вытащенное изъ воды тѣло и подлѣ городовой, покуривающій, сидя, трубочку), также религіозная картина „Христосъ и Божья Матерь у житейскаго моря“ (сюжетъ этой картины представился Перову во снѣ). Въ 1868 году онъ выставилъ еще четыре картины: „Послѣдній кабакъ у заставы“, „Сцена у желѣзной дороги“ (группа крестьянъ, столпившаяся у шлагбаума, смотритъ съ изумленіемъ на проходящій мимо поѣздъ); далѣе, необыкновенно типичнаго и скоро ставшаго у насъ знаменитымъ „Ѳомушку Сыча“ и портретъ Ѳ. Ѳ. Резанова. Въ 1869 году явились на выставкѣ превосходныя портреты Писемскаго, Безсонова, Борисовскаго и этюдъ старика. Въ 1870 году выставлены: „Птицеловъ“ (одно изъ лучшихъ созданій Перова, заслужившее первую премію Общества поощренія художниковъ и доставившее Перову званіе профессора); потомъ „Странникъ“, „Спящія дѣти“ и портреты двухъ братьевъ Рубинштейновъ. Сверхъ того, Перовъ написалъ въ это время нѣсколько портретовъ, никогда непоказывавшихся на выставкахъ; таковы портреты: И. Ѳ. Резанова, Г. И. Хлудова (1868), Н. П. Ланина, А. А. Кузнецовой, предводителя дворянства князя Гагарина, наконецъ, свой собственный (1870). Въ то же время у него были задуманы картины: „Толкучій рынокъ“ (гдѣ онъ хотѣлъ представить до 60-ти различныхъ типовъ продавцовъ и покупателей) и „Поѣздка къ заутрени на пасхѣ“ (юмористическая сцена изъ провинціальнаго быта) и т. д.

Съ самаго основанія „Товарищества передвижныхъ выставокъ“, Перовъ становится однимъ изъ самыхъ дѣятельныхъ членовъ его и не пропускаетъ безъ своихъ произведеній ни одной изъ его ежегодныхъ выставокъ. Такъ, въ 1871 году онъ выставляетъ на первой выставкѣ „Товарищества“ двѣ великолѣпныя свои картины: „Рыболовъ“ и „Охотники на привалѣ“ и три портрета: А. Н. Островскаго, г-жи Тиняшевой и г. Степанова; въ 1872 году — одну картину „Выгрузка извести на Днѣпрѣ“ и цѣлый рядъ совершеннѣйшихъ своихъ портретовъ: купца Камынина, Тургенева, Даля, Погодина, Достоевскаго, поэта Майкова, въ 1874 году — одинъ портретъ Бородаевскаго и двѣ картины: „Киргизъ-каторжникъ“ и „Охотники въ

засадѣ"; въ 1875 году — четыре картины: „Возвращеніе съ жатвы", „Божьи дѣти", „Ботаникъ", „Голубятникъ" и два этюда: „Крестьянка Рязанской губерніи" и „Яблоня въ цвѣту". Изъ его портретовъ этой эпохи, небывшихъ на передвижныхъ выставкахъ, можно указать на портретъ московскаго генералъ-губернатора, князя Долгорукова (1874 г.). Къ этому же времени относится его невполнѣ удачная картина „Пластуны въ засадѣ".

Послѣ 1875 года Перовъ какъ бы совсѣмъ исчезаетъ для русскаго искусства: новыхъ произведеній его нигдѣ болѣе не является на выставкахъ, но у себя въ мастерской, несмотря на быстро начавшую развиваться въ немъ болѣзнь, онъ продолжаетъ работать, хотя и совершенно въ другомъ уже родѣ. Вслѣдствіе какого-то, до сихъ поръ необъясненнаго внутренняго переворота, Перовъ оставляетъ бытовую живопись, задачу всей его жизни до тѣхъ поръ, и принимается за историческіе сюжеты, до тѣхъ поръ ему совершенно чуждые. Онъ задумываетъ писать картину изъ Пугачевскаго бунта и изъ временъ царевны Софьи („Никита Пустосвятъ"). Но его уже покидаетъ прежній успѣхъ.

У насъ являются всегда противники всему, что только есть у насъ самаго свѣтлаго, глубокаго, оригинальнаго. Значитъ, непремѣнно должны были явиться противники и у Перова. Его талантъ былъ слишкомъ правдивъ, слишкомъ глубоко захватывалъ истину многихъ сторонъ русской жизни; талантъ этотъ принадлежалъ къ одному разряду съ талантами Гоголя и Островскаго. Поэтому, нерѣдко Перова крестили именемъ художника „тенденціознаго"—извѣстное прибѣжище людей близорукихъ и огорченныхъ въ своихъ стародавнихъ привычкахъ. Но смѣшныя клички и опредѣленія не имѣютъ никакого значенія для тѣхъ, кто въ самомъ дѣлѣ понимаетъ, что такое талантъ и художественная, національная правда. Перовъ, безъ всякаго сомнѣнія, всегда будетъ занимать одно изъ самыхъ крупныхъ и блестящихъ мѣстъ въ ряду русскихъ художниковъ.

И вотъ теперь, послѣ его столь ранняго конца, нетолько для того, чтобы почтить его память, но и дать всей русской публикѣ возможность узнать и оцѣнить во всей полнотѣ талантъ этого знаменитаго русскаго живописца, необходимо было бы, по нашему мнѣнію, тотчасъ послѣ окончанія общей Всероссійской выставки въ Москвѣ, устроить большую „Перовскую выставку", куда бы вошли всѣ сколько произведеній этого художника, какъ бывшія теперь на Всероссійской выставкѣ, такъ и разсѣянныя по разнымъ отдѣльнымъ галереямъ частныхъ лицъ и непошедшія въ составъ Всероссійской выставки (галерея гг. Третьякова, Солдатенкова, Хлудова и т. д.). Такая выставка, составленная изъ картинъ и рисунковъ, должна была бы начаться въ Москвѣ, а потомъ побывать и въ Петербургѣ. Могъ бы и долженъ былъ бы образоваться для этого особый комитетъ *).

(*„Голосъ", 3 іюня 1882, № 147, съ подп. С.*).

Перовъ и Мусоргскій. (1834—1882 и 1839—1881).

Многоуважаемый Михаилъ Ивановичъ, прошу васъ дать въ „Русской Старинѣ" мѣсто нѣсколькимъ моимъ страницамъ, гдѣ я дѣлаю попытку изучить и сравнить двѣ крупныя художественныя наши личности, частью по матеріаламъ, уже обнародованнымъ, а частью еще не появлявшимся въ печати.

Оба эти художники уже отошли въ вѣчность, и потому прямо представляютъ собою „матеріалъ" для „Русской Старины"; но еще болѣе представляетъ собою національный матеріалъ то содержаніе, которое они постоянно вкладывали въ свои созданія, и которое всегда было почерпнуто изъ старой нашей крѣпостной жизни. Если ваши читатели часто съ великимъ интересомъ и сочувствіемъ встрѣчаютъ на страницахъ „Русской Старины" мысли, сужденія, оцѣнки, характеристики, исходящія изъ устъ многочисленныхъ личностей, давно умершихъ и проходящихъ по вашему журналу смѣняющеюся галлереей, то можетъ быть они найдутъ тоже не безъинтересными мысли и характеристики, идущія отъ людей, хотя еще и живыхъ, но такія, которыя помогутъ полному пониманію и опредѣленію тѣхъ крупныхъ личностей, которыхъ уже болѣе нѣтъ и которыя вполнѣ принадлежатъ исторіи. *В. С.*

I.

Никто еще, къ удивленію, не высказалъ этого у насъ, а Перовъ и Мусоргскій представляютъ въ русскомъ художественномъ мірѣ изумительную параллельность. Мнѣ кажется, къ этому убѣжденію придетъ всякій, кто только вглядится въ эти двѣ личности. Общее настроеніе Перова и Мусоргскаго, складъ таланта, ихъ симпатіи и антипатіи, всѣ ихъ понятія, выборъ ими матеріала для своихъ созданій—все у нихъ было похоже до крайности. Они другъ друга вовсе не знали, никогда не встрѣчались въ жизни, можетъ быть даже ничуть не знали, или знали очень мало, произведенія одинъ другого, и тѣмъ не менѣе эти два художника, принадлежавшіе къ совершенно разнымъ областямъ искусства—одинъ былъ живописецъ, а другой музыкантъ — точно будто весь свой вѣкъ жили и работали вмѣстѣ, рядомъ, въ одной

*) Она и была устроена въ концѣ 1882 года, сперва въ Московскомъ Обществѣ любителей художествъ, а потомъ въ Петербургской Академіи Художествъ. *Ред.*

комнатѣ, поминутно совѣщаясь и показывая одинъ другому свои новыя созданія.

Это явленіе такое необычайное, что на него слѣдуетъ обратить особенное вниманіе. Интересно посмотрѣть, отчего произошло такое явленіе, но еще интереснѣе дать себѣ отчетъ, какіе отъ него остались результаты для нашей жизни.

Перовъ и Мусоргскій родились, жили и умерли почти совершенно въ одни и тѣ же годы.

Перовъ родился въ 1834 году, умеръ въ 1882 г.; Мусоргскій родился въ 1839 году, умеръ въ 1881 году. Прожилъ каждый изъ нихъ лишь по 40 съ чѣмъ-то лѣтъ. У обоихъ, періодъ крупной, вполнѣ самостоятельной дѣятельности начался около 1860 года, продолжался приблизительно до 1875 года, т. е. занялъ собою всего лѣтъ 15. Послѣ того, послѣдніе годы жизни у обоихъ художниковъ представляютъ время упадка ихъ таланта, такъ что лишь нѣкоторыя отдѣльныя части ихъ созданій, и то изрѣдка, показываютъ намъ снова прежняго Перова и прежняго Мусоргскаго. Наконецъ, замѣтимъ еще одну черту сходства: оба художника, при жизни своей, подвергались ожесточеннымъ нападкамъ именно за тѣ стороны своихъ созданій, которыя были самыя важныя, самыя оригинальныя, самыя исторически-значительныя; они осуждены были читать и выслушивать порицанія тѣхъ именно особенностей своего таланта, изъ-за которыхъ они будутъ навсегда занимать крупное мѣсто въ исторіи русскаго искусства. При этомъ, на сторонѣ противниковъ оказывалась замѣчательная послѣдовательность: кто не любилъ картинъ Перова, навѣрное всегда не любилъ музыкальныхъ созданій Мусоргскаго; кто не любилъ созданій Мусоргскаго, навѣрное всегда не любилъ картинъ Перова. Все, что у каждаго изъ двухъ художниковъ было правдиваго, жизненнаго, искренняго, вѣрнаго, казалось одинаково противно, оскорбительно, и, всего болѣе, не нужно для ихъ мало понимающихъ противниковъ. Но при этомъ, всѣмъ этимъ людямъ никогда не приходило и въ голову сравнивать вмѣстѣ двухъ художниковъ, принадлежавшихъ къ двумъ, никогда вмѣстѣ не сравниваемымъ областямъ искусства: живописи и музыки. Ненависть была инстинктивная. Врагами являлись люди все одного и того-же склада: возвышенные гнилые идеалисты.

Только надо замѣтить, что участь Перова, сравнительно говоря, все-таки была гораздо лучше участи Мусоргскаго. У Перова были предшественники: Ѳедотовъ, и не только цѣлая масса пробъ новаго искусства, но, въ добавокъ, вся русская литература, рукою Грибоѣдова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Островскаго, Некрасова и другихъ, побѣдоносно и уже давно водрузившая, въ сердцѣ русскаго народа, глубокій, несокрушимый реализмъ. На Перова могли нападать за частности, за личныя детали его таланта и картинъ, но никто уже не смѣлъ вырывать у него почву изъ-подъ ногъ: она крѣпко лежала, какъ гранитная скала, и никому въ голову не приходило сомнѣній на счетъ ея полнѣйшей законности. Съ Мусоргскимъ было иначе. Онъ былъ не живописецъ, а музыкантъ, а въ музыку еще не смѣлъ тогда проникать тотъ лучъ свѣта, который уже яркимъ полднемъ свѣтилъ въ русской литературѣ и свѣтлымъ утромъ начиналъ проблескивать въ живописи. До Мусоргскаго была у насъ всего одна попытка музыкальнаго реализма — это у Даргомыжскаго. Но его любили и понимали всего лишь немногіе, люди, конечно глубоко любившіе великія, геніальныя созданія Глинки, но въ добавокъ видѣвшіе, что новому времени нужны также и новыя формы, что отнынѣ многое можетъ и должно осуществляться въ нашей музыкѣ иначе, чѣмъ прежде, и что эта русская музыка далеко еще пойдетъ впередъ, по новымъ дорогамъ. Вотъ этихъ-то новыхъ дорогъ, ясно уже увидѣнныхъ въ живописи, почти никто еще не видѣлъ, 20 лѣтъ тому назадъ, въ музыкѣ. Даргомыжскій стоялъ одинокъ и не признанъ съ своими смѣлыми попытками музыкальнаго реализма. „Я не заблуждаюсь, грустно писалъ онъ въ 1857 году. Артистическое положеніе мое въ Петербургѣ не завидное. Большинство нашихъ любителей музыки и газетныхъ писакъ не признаетъ во мнѣ вдохновенія. Рутинный взглядъ ихъ ищетъ льстивыхъ для слуха мелодій, за которыми я не гонюсь. Я не намѣренъ снизводить для нихъ музыку до забавы. Хочу, чтобъ звукъ прямо выражалъ слово. Хочу правды. Они этого понять не умѣютъ. Отношенія мои къ петербургскимъ знатокамъ и бездарнымъ композиторамъ еще болѣе грустны, потому что двусмысленны. Уловка этихъ господъ извѣстна: безусловно превозносить произведенія умершихъ, чтобы не отдавать справедливости современнымъ. Сколько выслушиваю я нелестныхъ намековъ, но привыкъ и холоденъ къ нимъ“... Ничего подобнаго не приводилось испытывать на своемъ вѣку предшественнику Перова, Ѳедотову. Онъ нравился, его любили, его новаго рельса никто не оспаривалъ. Но если было такъ съ Даргомыжскимъ, этимъ во многихъ отношеніяхъ Ѳедотовымъ русской музыки, во сколько же сотъ разъ хуже должно было идти дѣло съ Перовымъ нашей музыки, Мусоргскимъ, у котораго не было въ началѣ за плечами, какъ у Даргомыжскаго, ни оперъ, „крупныхъ“ сочиненій, къ которымъ толпа, какъ бы тамъ ни было, а все имѣетъ извѣстное почтеніе, ни репутаціи, накопленной долгими годами. Притомъ же, Мусоргскій былъ во многомъ смѣлѣе Даргомыжскаго, и еще рѣшительнѣе и разностороннѣе бралъ темы изъ живой дѣйствительности, и еще дальше шелъ въ „выраженіи слова рѣчи музыкальнымъ звукомъ“. Значитъ, сколько во всемъ этомъ было самыхъ рѣшительныхъ резоновъ для вражды, для отталкиванія и ни въ грошъ неставленья Мусоргскаго толпою! Такихъ капитальныхъ мотивовъ для антипатіи на сторонѣ созданій Перова не было.

Но если оставить эти маленькія „спеціальности“ въ сторонѣ, почти все остальное въ жизни и дѣятельности Мусоргскаго и Перова шло совершенно параллельно. Въ общей сложности ни тотъ, ни другой не приходились особенно по вкусамъ большинства, и оба не были въ настоящую мѣру поняты и оцѣнены во время своей жизни. Ихъ обоихъ признавали, конечно, художниками, хорошими, талантливыми, даже достаточно оригинальными, но немного недоучками, и не умѣющими „владѣть всѣми средствами своего ис-

шихъ, совершеннѣйшихъ созданій Перова и Мусоргскаго. Здѣсь выразилась глубокая сила, оригинальность, новизна. Это была истинная задача ихъ жизни, и ее то именно они оба выполнили съ величайшимъ совершенствомъ.

Оба художника родились среди полнаго развала крѣпостного права. Первую свою пол-жизни они были его свидѣтелями, а потомъ вторую свою пол-жизни употребили на то, чтобъ воспроизвести это чудовище во всемъ блескѣ, и спереди, и сзади, и справа, и слѣва, и сверху, и снизу. Ни у Перова, ни у Мусоргскаго никогда не было при этомъ плотной и правильной системы, стройнаго организованнаго плана. Никогда ни тотъ, ни другой не говорили себѣ: „Давай-ка я стану изображать крѣпостное право со всѣми его дикими болячками, давай-ка я нарисую его портретъ“. Нѣтъ, ни чего подобнаго никогда не бывало. Но они оба провели все свое дѣтство и отрочество въ деревнѣ, въ глуши, среди помѣщиковъ и крестьянъ, среди всего, что наросло на свѣтъ отъ ихъ ужаснаго сожительства. Много лѣтъ своей юности они купались во всемъ этомъ, и, полные негодованія, горя и сочувствія, впослѣдствіи, когда пришла возможность хоть немножко растворить губы, только воспроизводили одну за другою видѣнныя собственными глазами сцены, можно сказать, невольно.

Чего наслушался, чего насмотрѣлся Мусоргскій въ помѣщичьей средѣ, то выражено у него во многихъ письмахъ къ пріятелямъ, начала 1860 годовъ, почти тотчасъ послѣ великаго переворота освобожденія крестьянъ. Въ одномъ письмѣ онъ пишетъ изъ деревни: „Что у насъ за помѣщики! Что за плантаторы!.. И съ ними встрѣчаешься каждый день, каждый день они васъ слезливо мучатъ „утраченными правами“, „крайнимъ раззореніемъ“. Вопль, стоны и скандалы! Есть, правда, порядочная молодежь, „мальчишки“, да я ихъ почти никогда не вижу, молодежь эта посредничаетъ и потому постоянно въ разъѣздахъ. А я, многогрѣшный, вращаюсь въ оной ретяградной атмосферѣ: она рѣдко затрогиваетъ инстинктъ изящнаго, думаешь только о томъ, какъ бы не провонять и не задохнуться“... Изъ другого письма Мусоргскаго мы узнаемъ, какъ онъ изучалъ народъ. Въ 1868 году онъ однажды пишетъ изъ Псковской деревни: „Наблюдалъ за бабами и мужиками, извлекъ аппетитные экземпляры. Одинъ мужикъ—сколокъ съ Антонія въ шекспировскомъ „Цезарѣ“, когда Антоній говоритъ рѣчь на форумѣ, надъ трупомъ Цезаря. Очень умный и оригинально ехидный мужикъ! Все сіе мнѣ пригодится, а бабьи экземпляры — просто кладъ! У меня всегда такъ: я вотъ запримѣчу кое-какихъ народовъ, а потомъ, при случаѣ, и тисну“.

Первая самостоятельная попытка Перова была „Пріѣздъ станового на слѣдствіе“. Поймайный въ порубкѣ лѣса несчастный крестьянинъ, гроза-становой, лукавый писарь, розги, которыя вяжутъ на порогѣ избы, и словно глядящія изъ всѣхъ угловъ и изъ всѣхъ лицъ бѣдность, невѣжество, холодъ и голодъ, злой кулакъ и овечья покорность — вотъ тэмы этой юношеской картины. Первая самостоятельная попытка Мусоргскаго была „Калистратъ“, и здѣсь тэмою для этой юношеской картины легли строфы Некрасова:

Нѣтъ счастливѣй, нѣтъ пригожѣе,
Нѣтъ парядней Калистратушки!
Въ ключевой водѣ купаюся,
Пятерней чешу волосыньки,
Урожаю дожидаючи
Съ непосѣянной полосыньки!
А хозяйка занимается
На нагихъ дѣтишекъ стиркою,
Пуще мужа паряжается —
Носитъ лапти съ подковыркою!

Этому юношескому своему настроенію ни Перовъ, ни Мусоргскій никогда не измѣняли. Никогда во всю жизнь они не рисовали мужичковъ, живущихъ припѣвачи и мило разсуждающихъ, сидя на завалинкѣ; никогда ихъ кисть не лгала и не фальшивила. Они рисовали только то, что въ самомъ дѣлѣ есть, и что они въ самомъ дѣлѣ видѣли. За то то и оказалось столько ими недовольныхъ. Вѣдь правда жизни — главный всеобщій врагъ, особливо, когда намъ ее представляютъ совершенно съ другого подъѣзда, чѣмъ тотъ, который указано.

Крестьянскіе типы, крестьянскія сцены принадлежатъ къ наивысшему, что только создано Перовымъ и Мусоргскимъ. Фигуры мужиковъ въ „Сценѣ у желѣзной дороги“, въ „Охотникахъ на привалѣ“, въ „Сельской проповѣди“, въ „Сельскихъ похоронахъ“, и даже отчасти въ „Пугачевцахъ“ Перова, столько же вѣрные и поразительные типы, какъ и мужики въ 1-мъ и въ послѣднемъ актѣ „Бориса Годунова“, въ „Хованщинѣ“ и въ „Трепакѣ“ Мусоргскаго. Этотъ изумительно типичный „дѣдко“, разглядывающій, вмѣстѣ съ двумя другими мужиками поѣздъ желѣзной дороги, несущійся мимо — это сущіе pendants къ мужикамъ въ операхъ Мусоргскаго, стоящимъ на московской площади толпой передъ избраніемъ Бориса на царство. У тѣхъ и у другихъ одинакая смѣсь добродушія, наивности, покорности, пригнетенности— и тутъ же сейчасъ ума, лукавства и ѣдкой насмѣшливости. Посмотрите въ эти оловянные глаза „дѣдки“, что посереднѣ картины у Перова стоитъ, въ его улыбку муміи — все произведенія долгихъ лѣтъ крѣпостного хомута; посмотрите на этихъ почесывающихся мужиковъ въ „Сельской проповѣди“, не совсѣмъ то ясно понимающихъ проповѣдь батюшки о томъ, что „всяка власть отъ Бога“, когда барскій лакей, рядомъ, усердно толкаетъ ихъ брата прочь, когда помѣщикъ сладко спитъ, когда помѣщица любезничаетъ съ франтомъ—это передъ вами точь въ точь тѣ самые мужики, что нарисованы у Мусоргскаго въ „Борисѣ“, и изъ которыхъ одни спрашиваютъ: „Митюхъ, а Митюхъ, чего оремъ?“, а другіе отвѣчаютъ: „Вона, почемъ я знаю!“ Товарищи дѣдки, разсѣявшіеся на поѣздъ, это точь въ точь тѣ самые мужики, что у Мусоргскаго юмористически отвѣчаютъ полицейскому приставу, грозящему имъ палкой за то, что они молчатъ: „Только поотдохнемъ, заоремъ мы снова!“

Бабы Перова — сущій pendant къ бабамъ Му-

Надо было слышать обоихъ этихъ высокихъ художниковъ, хотя оба они уже были въ преклонныхъ лѣтахъ, чтобы оцѣнить всю правду и глубину этихъ двухъ созданій Мусоргскаго.

Перову не случилось изобразить русскихъ крестьянскихъ дѣтей тоже и въ свѣтлыхъ краскахъ. Мусоргскому—случилось. И съ какой теплотой душевной и въ какихъ чудесныхъ линіяхъ онъ нарисовалъ и эту сторону нашего дѣтскаго міра! Въ послѣднемъ актѣ „Бориса“ есть у него сцена, взятая изъ драмы Пушкина, необыкновенно оригинальная и красивая. Это сцена съ юродивымъ. Почти все тутъ по Пушкину, и только дѣйствіе происходитъ не на Московской площади передъ соборами, а въ лѣсу, на югѣ Россіи, близъ города Кромъ, въ минуту появленія Самозванца съ толпами его шаекъ. Входитъ на сцену юродивый, преслѣдуемый цѣлой оравой мальчиковъ, которые глумятся и хохочутъ надъ нимъ, и потомъ вытаскиваютъ у него изъ рукъ его „копеечку“. „Желѣзный колпакъ! желѣзный колпакъ! улю-лю-лю-лю!“ кричатъ и жужжатъ они ему въ уши, облѣпивъ его кругомъ, словно комары. У Мусоргскаго эта крошечная сценка полна такой рѣзвости, такого свѣтлаго дѣтскаго настроенія, такой милой шаловливости и живости, которыя дѣйствуютъ увлекательно (конечно только не на тупыхъ музыкальныхъ консерваторовъ). Подстать этимъ крестьянскимъ дѣтямъ Мусоргскаго я знаю только однихъ крестьянскихъ дѣтей въ нашей живописи: это дѣтей въ талантливомъ „Ночномъ“ Владиміра Маковскаго.

„Озорникъ“ Мусоргскаго, это еще фигура изъ одной породы съ мальчишками изъ послѣдняго акта въ „Борисѣ“: тѣ пристаютъ къ юродивому, насмѣхаются и трунятъ надъ нимъ,—точно также, въ настоящемъ романсѣ, шустрый бойкій озорникъ-мальчуганъ пристаетъ къ старухѣ на улицѣ: „Охъ, бабушка, охъ, родная, раскрасавушка—обернись! Востроносая, серебреная, пучеглазая, поцѣлуй! Станъ ли твой дугой, подпертой клюкой, ножки-косточки, словно тросточки.—Ой не бей, ой не бей!

Такіе глубоко-народные художники, какъ Перовъ и Мусоргскій, не могли выпустить изъ своей галлереи глубоко-народнаго типа „юроднваго“. Этотъ типъ, которому суждено, быть можетъ, скоро у насъ выродиться, игралъ всегда слишкомъ крупную роль въ старой крѣпостной Россіи, слишкомъ былъ постоянно на виду, и, значитъ, не могъ не поражать глубоко и Перова, и Мусоргскаго. Оба они и изобразили его съ удивительною рельефностью.

У Перова „Божій человѣкъ“—это одна изъ капитальныхъ его картинъ. Въ рубищѣ, босоногій, всклокоченный, покрытый тяжелыми желѣзными веригами, юродивый стоитъ, прислонившись задомъ къ стѣнѣ, въ позѣ и съ жестомъ полубезумнаго, и устремляетъ на васъ свой помѣшанный сверкающій взоръ; его ротъ широко раскрытъ, онъ улыбается, схватясь рукой за голову и, кажется, запыхавшись отъ быстраго бѣга, произноситъ какія-то странныя рѣчи. Юродивый Мусоргскаго въ „Борисѣ“ тоже вбѣгаетъ запыхавшись на сцену, онъ жалокъ, онъ чуденъ; онъ тоже, какъ тотъ, произноситъ, съ безуміемъ въ голосѣ, странныя свои рѣчи, онъ жалобно поетъ: „Мѣсяцъ ѣдетъ, котенокъ плачетъ, юродивый вставай, Богу помолися, Христу поклонися! Христосъ Богъ нашъ, будетъ ведро, будетъ мѣсяцъ...“ (Слова по Пушкину). Но этотъ самый юродивый, нѣсколько минутъ позже, обворованный со своей копеечкой деревенскими мальчишками, свидѣтель буйнаго въѣзда Самозванца съ его ватагой, остается одинъ на пустой сценѣ, и пока вдали начинаетъ краснѣть зарево пожара, зажженнаго вольницей самозванца, сидитъ на камушкѣ и жалобно причитаетъ: „Лейтесь, лейтесь, слезы горькія; плачь, плачь, душа православная, скоро врагъ придетъ и настанетъ тьма темная, непроглядная. Горе, горе Руси. Плачь, плачь, русскій людъ, голодный людъ!..“ Здѣсь опять та же фигура Перова на лицо, только она уже тутъ возвысилась до трагизма, до истинной патетичности.

Другой юродивый является у Мусоргскаго въ его знаменитомъ романсѣ „Савишна“, всегда составлявшемъ восхищеніе лучшихъ нашихъ музыкантовъ. Всѣ вообще романсы Мусоргскаго—сцены, взятыя съ натуры, прямой результатъ того, что онъ самъ видѣлъ и слышалъ, но этотъ романсъ одно изъ тѣхъ немногихъ созданій Мусоргскаго, происхожденіе которыхъ намъ документально извѣстно. Разъ въ деревнѣ, стоя у окна, онъ случайно увидалъ ту сцену, какъ безобразный полукалѣка юродивый объяснялся въ любви съ молодой бабенкой, ему приглянувшейся, любезничалъ съ нею, а самъ стыдился самого себя (все равно какъ „Звѣрь-чудовище“, объясняющійся въ любви съ красавицей купеческой дочкой въ прелестной сказкѣ Аксакова „Аленькій цвѣточекъ“). Чувство, робкая покорность, самостыженіе—глубоко трагичны и чудно прекрасны здѣсь въ романсѣ Мусоргскаго.

Вдобавокъ ко всѣмъ его типамъ и сценамъ, у Перова есть одно превосходное созданіе, гдѣ выразился типъ, нетронутый Мусоргскимъ. Это типъ женщины „Юродивой“, рисунокъ изъ лучшаго времени Перова (1872 года): юродивая сидитъ на углу улицы, должно быть въ Москвѣ, что-то ораторствуетъ посвоему, и толпа почитательницъ, бабъ, раболѣпно слушаетъ ея дикіе и нелѣпые глаголы. Это сцена поразительная.

Фигура, всегда очень близкая къ народу, это полицейскій. Перовъ и Мусоргскій изобразили его всего по одному разу каждый, но великолѣпно. У Перова, это тотъ бездушный истуканъ, который сидитъ подлѣ вытащеннаго изъ воды тѣла „Утопленницы“, и тянетъ махорку изъ коротенькой трубочки, словно краденый тюкъ товара, снова онъ найденный, сторожитъ. Его калмыцкое широкое лицо, все истыканное оспой, его равнодушные глаза, его казенная поза—все это говоритъ о томъ человѣкѣ, который уже вполнѣ выдрессированъ, который „готовъ“ отъ головы до ногъ, и его ничѣмъ въ мірѣ не пройметъ. У Мусоргскаго столь же великолѣпенъ этотъ типъ, и столь же вѣренъ. Нужды нѣтъ, что это полицейскій не нынѣшній, а жившій 300 лѣтъ назадъ—ничего не перемѣнилось отъ этого. Онъ не сторожитъ никакого мертваго тѣла, но онъ стережетъ цѣлую массу живыхъ человѣческихъ тѣлъ, толпу простого народа, согнаннаго на площадь,

ворный мальчикъ, старательно приготавливающій на бережку ведра для рыбы, пока „батюшка“ вмѣстѣ съ отцомъ-дьякономъ тянетъ по рѣчкѣ сѣть съ рыбой. Въ другой разъ, превращеніе уже совершилось (картина: „Пріемъ странника-семинариста“). Тотъ, кто былъ въ началѣ живой веселый мальчикъ, и кого потомъ такъ долго били, такъ систематически одурачивали, превратился уже въ бурлацкую тупицу. Вотъ онъ сидитъ въ избѣ, куда забрелъ по дорогѣ. На его сапожищахъ — пудъ грязи и пыли, платье на немъ — дерюга; его приняли и пріютили радушныя бабы, старуха и молодая ея сноха; онѣ поставили передъ нимъ что у нихъ было, и съ удовольствіемъ смотрятъ, какъ онъ, усталый и жестоко проголодавшійся, жадно хлебаетъ похлебку изъ чашки. Картина эта, правда, не изъ лучшихъ у Перова; она принадлежитъ 1874 году, т.-е. времени поворота его назадъ, подъ-гору, и много въ ней есть несовершенства, но все-таки типъ главнаго актера удался чудесно. Изъ „семинариста“ выработался теперь равнодушный, грубый, безчувственный парень, уже отъ головы до ногъ проза самая безпробудная.

„Дьячокъ“ у Мусоргскаго и „дьячокъ“ у Перова—близкіе портреты одного и того же лица, только субъектъ у Перова постарше будетъ. У него (въ картинѣ „Сынъ дьячка, произведенный въ коллежскіе регистраторы“) уже и жена-старуха есть, и сынъ взрослый, тотъ самый, что при первой примѣркѣ перваго вицъ-мундира показалъ на лицѣ всѣ дрянныя качества, которыми будетъ потомъ блистать лѣтъ 30 — 40 кряду, давя и выжимая все вокругъ себя (помните „Колыбельную“ Некрасова: „Будешь ты чиновникъ съ виду, и подлецъ душой“...). Тутъ въ картинѣ дьячокъ уже старъ и кривъ, онъ не выпускаетъ даже и дома своихъ церковныхъ ключей изъ рукъ, онъ цѣлый день только и возится что со службами и со издой, вотъ и теперь онъ лишь на секунду воротился домой полюбоваться на новоиспеченнаго чиновника. У Мусоргскаго дьячокъ (Аѳанасій Ивановичъ въ „Сорочинской ярмаркѣ“) паціентъ гораздо моложе, онъ еще черезъ заборы лазитъ къ пожилымъ своимъ зазнобушкамъ, онъ съ ними еще неуклюже любезничаетъ, но тяжелый церковнославянскій пошибъ, хапужническій душокъ, раболѣпство и жадность на первомъ планѣ—все это точь въ точь одинаково и у Перова, и у Мусоргскаго.

Поповъ мы встрѣчаемъ у Перова пять разъ: въ „Сельской проповѣди“, въ „Сельскомъ крестномъ ходѣ“, въ „Трапезѣ“, въ „Рыболовахъ“ и въ „Пугачевцахъ“. Въ первой картинѣ мы видимъ не совсѣмъ ту фигуру, какая была задумана авторомъ: картина была писана въ 1861 г., и, вслѣдствіе тогдашняго образа мыслей, Академія Художествъ, разсмотрѣвъ первоначальный эскизъ, велѣла Перову не писать священника въ ризѣ, а представить его въ рясѣ [1]). Но въ ризѣ или рясѣ, это крѣпкій, тихій и темный старичокъ, съ убѣжденіемъ проповѣдующій передъ „господами“ своего села на тему: „Нѣсть бо власть аще не отъ Бога“, и поднимающій свой старый дрожащій перстъ къ небу. Въ „Сельскомъ крестномъ ходѣ“ совсѣмъ о другомъ дѣло идетъ. Батюшка справлялъ пасху, и не помнитъ уже, выходя изъ избы (гдѣ его усердно угощали) ни о „господахъ“, ни о власти отъ Бога. Врядъ ли онъ помнитъ и самого себя, даромъ что въ ризѣ, даромъ что передъ нимъ несутъ крестъ и икону. Онъ опустилъ голову со спутавшимися волосами, онъ ищетъ себѣ, около крыльца избы, точки опоры... Дьячокъ его таковъ-же. Въ „Трапезѣ“ попъ или дьяконъ—единственный представитель бѣлаго духовенства, вся картина состоитъ изъ монаховъ, потому я буду говорить о ней ниже. Въ „Рыболовахъ“, батюшка и отецъ-дьяконъ вовсе не на службѣ и не при исполненіи своихъ должностей. Они, жаркимъ лѣтнимъ днемъ заняты своимъ собственнымъ любезнымъ дѣломъ: они раздѣлись, залѣзли попоясъ въ воду, и тѣшатся рыболовствомъ, волочатъ сѣть въ водѣ. Хотя эта картина не изъ лучшихъ Перовскихъ, но въ ней много хорошаго, и фигуры двухъ главныхъ дѣйствующихъ персонъ, съ ихъ головами на-голо лысыми или повязанными платкомъ, съ ихъ лицами, привыкшими къ выраженіямъ, вѣчно значительнымъ и солиднымъ, а теперь глубоко озабоченными лишь рыбой—комичны на манеръ Гоголя.— Попъ въ „Пугачевцахъ“—одно изъ чудесныхъ исключеній этой мало удачной картины, и потому мы скажемъ о немъ, говоря вообще объ этой картинѣ.

У Мусоргскаго поповъ нѣтъ въ его созданіяхъ, и только одинъ разъ попъ изображенъ вскользь, мимоходомъ: это въ „Семинаристѣ“. Но какъ ни вскользь, а онъ тутъ вышелъ необыкновенно рельефно. Это тяжелый батюшка стараго покроя, съ тяжелымъ кулакомъ, въ свободное отъ службы время учащій въ семинаріи латыни и помѣчающій семинариста въ „книжицу“, за то, что тутъ на молебнѣ много на лѣвый клиросъ „все поглядывалъ, да подмаргивалъ“, на красненькую дочку его Стёшу. Хорошее, должно быть, у нихъ тамъ прежде себя ученье шло!

Монаховъ и у Перова, и у Мусоргскаго изображено очень много—цѣлая галлерея. Тутъ у обоихъ авторовъ разнообразіе типовъ и характеровъ изумительное, а между тѣмъ, они всѣ явно принадлежатъ одному и тому же народу, одному и тому же національному пошибу. Въ первый разъ монахи явились у Перова въ его „Чаепитіе въ Мытищахъ“, подъ видомъ жирнаго краснаго здоровяка, отдыхающаго въ жару, на полдорогѣ къ Троицкому монастырю, подъ тѣнью деревьевъ, и отдувающагося за самоваромъ чайкомъ. Молодая прислуга толкаетъ прочь отъ чайнаго столика безногаго отставного солдата, просящаго милостыню. Все—тому, за то что онъ вѣкъ празденъ,

---

[1]) Этотъ странный образъ мыслей не существовалъ даже во времена императора Александра I, чему служитъ доказательствомъ „Причащеніе умирающей“ Венеціанова, гдѣ священникъ представленъ въ ризѣ. Впрочемъ, гоненіе на ризы въ картинахъ, совпадавшее, сколько помнится, съ гоненіемъ на крестообразныя фигуры на дамскихъ платьяхъ и пальто, не долго продержалось, и уже въ 1862 году Пукиреву не было сдѣлано никакого замѣчанія за то, что у него на картинѣ „Неровный бракъ“ священникъ былъ изображенъ въ ризѣ. *В. С.*

ничего—этому, за то что онъ вѣкъ работалъ, какъ волъ, и вотъ теперь въ рубищѣ на деревнишкѣ ходитъ. Положеніе явно то же, что въ „Сельской проповѣди", гдѣ монѣшекъ сладко спитъ, а мужиковъ лакей кулаками гонитъ прочь.

Въ „Трапезѣ" — продолженіе того же мотива, только уже не на чистомъ воздухѣ, а въ великолѣпной монастырской палатѣ, просторной и богато украшенной, съ росписными стѣнами, образами въ золотыхъ ризахъ, съ большимъ распятіемъ въ глубинѣ залы. Должно быть богатыя помянки идутъ, и учтивый монахъ приглашаетъ жестоко толстую и огромную генеральшу (родомъ купчиху) тоже отвѣдать. А столы накрыты во всю залу, и чинно сидятъ за ними вся братія, въ живописныхъ своихъ восточныхъ костюмахъ, черныхъ клобукахъ со спускающимся на спину покрываломъ, и въ черныхъ же широкихъ мантіяхъ, падающихъ великолѣпными складками. Сколько разныхъ натуръ, сколько несходныхъ характеровъ! Одни добродушные, другіе злые и ехидные, одни кроткіе, другіе желчные, одни совсѣмъ неотесанное мужичьё, другіе тянувшіе книжной мудрости и способные хоть сейчасъ на преніе въ 40 часовъ сряду; кто высокомѣрный и повелительный, а кто и въ землю униженно лбомъ стучащій, но всѣ сошлись на одномъ: любятъ поѣсть и выпить, кому что на свой ладъ пріятнѣе приходится. Но только имъ и не въ домекъ, что тутъ на порогѣ ихъ великолѣпной, широко раскрытой, трапезной палаты тѣснятся тоже и нищіе, и одна изъ нихъ, бѣдная женщина съ ребенкомъ, сидитъ босоногая на полу и протягиваетъ издали руку. Точно для поясненія, въ числѣ надписей по стѣнамъ, церковной кириллицей, стоитъ: „Лазаре, гряди вонъ". И всѣ угощаются, всѣ заботливо переѣщаютъ со стола въ желудокъ что получше. Кто, молодецки запрокинувъ голову назадъ, выливаетъ себѣ залпомъ внутрь большую порцію веселаго зелія; кто желчно выговариваетъ посѣдѣлому лакею, что онъ такъ долго нянчитъ, вытягивая пробку изъ горлышка бутылки; кто, захвативъ кончикъ платка зубами, ссыпаетъ туда внутрь съ тарелки всякую лакомую штуку; кто уже довольно пилъ, и, прищуривая нѣмного глаза, ведетъ премудрую бесѣду, доказывая убѣдительно пальцемъ; кто уже и совсѣмъ благополученъ, и скрестивъ руки на брюшкѣ, воздѣваетъ горѣ свое лицо съ порозовѣвшими щеками, ни о чемъ болѣе не думаетъ, болѣе ничего не хочетъ, мирно блаженствуетъ, даромъ что какой-то гость, свѣтскій духовный, кажется дьяконъ, въ яркой шелковой рясѣ, что-то ему наговариваетъ подъ сурдинкой, фискалитъ или разсказываетъ, а самъ, уже весь блѣдный и искаженный отъ вина, безобразно хихикаетъ, пригнувшись до самаго стола. Но надъ всѣмъ этимъ разстилаются надписи по стѣнамъ: „Не судите да не судимы будете"—„Да не смущается сердце мое". — и всѣ довольны, всѣ счастливы, богатая трапеза совершается по чину, солнечный лучъ косымъ золотымъ столбомъ входитъ черезъ окно, и въ воздухѣ мечется во всѣ крылья бѣлый голубокъ, нечаянно попавшій туда сквозь растворенную какую-нибудь форточку.

Совсѣмъ другая исторія совершается на маленькой, но сильно оригинальной картинкѣ Перова: „Дѣлежъ наслѣдства въ монастырѣ". Дѣло происходитъ ночью. Уверъ одинъ изъ братіи. Двери келіи крѣпко приверты. Покойный лежитъ на полу, съ раскрытыми глазами. Съ него грубой и безпалостной рукой стаскиваютъ одежды; другіе наскоро отыскиваютъ изъ оставшихся бутылокъ; еще другіе лядно варятъ по яицамъ; наконецъ, еще одинъ изъ братіи гробовымъ ломомъ взламываетъ крышку сундука. Повсюду безпорядокъ, суматоха, словно нашествіе непріятельское. Какая разница съ завтрашнимъ днемъ, когда этотъ самый мертвый будетъ чинно лежать на катафалкѣ, и кругомъ него будутъ раздаваться стройные, строгіе похоронные дики.

Какъ заключеніе этого отдѣла созданій Перова, я укажу на маленькую картинку, не только не конченную, но даже существующую лишь въ видѣ эскизнаго наброска. Картинка называется: „Бесѣда двухъ студентовъ съ монахомъ, у часовни". Начата она была въ 1871 году, потомъ въ теченіе цѣлыхъ 10 лѣтъ заброшена, почему—не знаю; но уже навѣрно не потому, чтобъ сюжетъ перестали интересовать Перова. Нѣтъ, напротивъ. Въ 1880 году мы нашли у него ту же сцену (въ видѣ рисунка карандашемъ), но только нѣсколько измѣненною: дѣло происходитъ уже не на чистомъ воздухѣ, а въ нагорѣ лѣсной дороги, присутствующихъ болѣе, но главныя дѣйствующія лица и ихъ позы остались прежнія. Дѣло все состоитъ въ томъ, что молодые люди, студенты, затѣяли споръ съ монахомъ, и такъ его допекли, что онъ просто своихъ не найдетъ, присѣлъ плечомъ на скамейкѣ, прижался руками къ доскѣ и только поднятыми вверхъ глазами точно говоритъ: „Господи! что эти люди говорятъ!" а самъ видимо не знаетъ, что имъ и отвѣчать. Я эту недоконченную малюсенькую картинку считаю однимъ изъ важнѣйшихъ созданій Перова: тема одна изъ самыхъ современныхъ, какія онъ только бралъ на своемъ вѣку—столкновеніе новаго поколѣнія со старымъ, и это безъ всякихъ насмѣшекъ, безъ глумленія, безъ дурацкаго нетрезваго приставанья. Нѣтъ — серьезно, важно, съ полнымъ достоинствомъ. Особенно хорошъ и правдивъ юноша налѣво, въ очкахъ, сидящій, схватившись обѣими руками и весь устремленный въ мысль, которую доказываетъ. Такія сцены, и не съ одними монахами, поминутно происходятъ у новаго поколѣнія, только раньше Перова никто не задумалъ ихъ занести на картину, да еще съ такимъ талантомъ, простотой и вѣрностью. Можетъ быть не много есть сценъ изъ новой жизни, столько важныхъ для искусства, столько зовущихъ его живое воплощеніе, какъ эта: „Новое", наступающее на „Старое", неотвязно, горячо требующее съ него отчета и отвѣта. Глубокій умъ Перова, наблюдательный, симпатичный и пытливый, является тутъ во всемъ блескѣ. По-моему, эта маленькая картинка—одно изъ лучшихъ правъ Перова на русскую славу.

У Мусоргскаго нѣтъ ничего такого-же во всемъ ряду его созданій; развѣ только „Семинаристъ" напоминаетъ задачу. Онъ тоже протестуетъ, нападаетъ и жалуется на существующее около него; ему тоже

тяжко въ устроенныхъ давно когда-то колодкахъ, и какъ бы ему хотѣлось ихъ сбросить! Но тутъ задача меньше и ниже задачи Перова: онъ только жалуется на нелѣпое схоластическое ученье, на стѣсненіе жизни только съ этой стороны. До жалобы на стѣсненіе мысли, до указанія прыщиковъ и бородавокъ на ней— у „Семинариста“ еще не доходило.

За-то у Мусоргскаго есть цѣлый взводъ монаховъ, которые не только равняются монахамъ Перова, но далеко превосходятъ ихъ. Его Варлаамъ въ „Борисѣ Годуновѣ“—такая широкая и многообразная личность, какой у Перова никогда не встрѣчалось. Это натура могучая, богатырская, много лѣтъ прожигавшая жизнь, закаленная въ винѣ и разгулѣ; это человѣкъ, долго бродившій по дорогамъ, деревнямъ и селамъ, какъ „Странникъ“ Перова, но онъ является съ совершенно инымъ противъ этого послѣдняго оттѣнкомъ,—оттѣнкомъ силы, какой у Перова нигдѣ не выразилось. Онъ бражничаетъ, какъ братія въ „Трапезѣ“ Перова, онъ жаденъ, онъ чревожаденъ, какъ разные другіе его монахи, но у него въ натурѣ есть также та дикость, та дремучесть, которой нигдѣ нѣтъ у персонажей Перова, и которая вполнѣ находитъ себѣ выраженіе въ пѣсни „Какъ во городѣ было во Казани“, которую онъ распѣваетъ, звѣрообразно и люто, словно онъ самъ какой-то обломокъ отъ исчезнувшихъ каннибальскихъ народовъ. Впослѣдствіи, этотъ самый Варлаамъ могучею рукой поднимаетъ грозную народную бурю противъ двухъ католическихъ монаховъ, іезуитовъ, забредшихъ въ Россію со Лжедимитріемъ.

Во всей живописи ему только одинъ есть pendant —это „Протодьяконъ“ Рѣпина. Такой натуры не трогалъ и не выражалъ Перовъ.

Другой монахъ Мусоргскаго, Михаилъ, есть столькоже глубокое воплощеніе Пушкинскаго типа, какъ и Варлаамъ. Трусливый, слабый, вѣчно держащійся за товарища, даже напивающійся изъ-за его широкой спины, этотъ человѣкъ—одна изъ личностей, которыя можно указать въ „Трапезѣ“ Перова.

Пименъ и Досиеей Мусоргскаго—совершенно иныя натуры. Это аскеты, это глубоко-серьезныя личности, уже ничего не имѣющія общаго съ безобразіями и плотоядными чревоугодіемъ. Важная строгая мысль наполняетъ каждаго изъ нихъ. Одинъ—лѣтописецъ, весь погруженный въ записываемыя его рукою народныя сказанія — умиленная и созерцательная душа; другой — истинный вождь, народный фанатикъ и грозный деспотъ. Въ „Пугачевцахъ“ Перова есть одна фигура, которая сущій pendant къ Досиею Мусоргскаго: это тотъ монахъ-раскольникъ, въ шапочкѣ и съ раздвоенной бѣлой бородой клиньями, который стоитъ позади Пугачева, рядомъ съ кривоглазымъ татариномъ. Этотъ монахъ — фигура глубокая и могуче-типичная.

IV.

Теперь я укажу на совершенно иного рода встрѣчи Перова съ Мусоргскимъ по сюжетамъ. Пьеса Мусоргскаго для ф. п., „Швея“—это изображеніе работницы, граціознаго, милаго, но бѣднаго, задумчиваго и элегическаго существа, тѣснимаго нуждой. Эта картина была ему внушена „Пѣснью о рубашкѣ“ Гуда,—онъ мнѣ самъ это разсказывалъ. Тою-же самою „Пѣснью о рубашкѣ“ была (какъ извѣстно) внушена Перову его „Утопленица“, эта страшная сцена, такъ часто повторяющаяся у насъ повсюду: раннее утро, сырой туманъ, берегъ рѣчки, и на землѣ—бѣдное вздутое тѣло молодой женщины, вынутой изъ воды. Въ этихъ двухъ созданіяхъ, начало и конецъ драмы. Средней нотой является „У ссудной кассы“ Перова, гдѣ представлена бѣдная дѣвушка, тоже должно быть швея или портниха, задумчивая, печальная, ждущая у ссудной кассы, чтобъ окошечко открыли. Картина не изъ лучшихъ у Перова, но мнѣ нужно указать на нее здѣсь, какъ на одинъ изъ сюжетовъ, столько сходныхъ у нашихъ двухъ авторовъ, и столько трагическихъ въ жизни.

Другая встрѣча Мусоргскаго съ Перовымъ, это— изображеніе дилеттантовъ-художниковъ. Каждый изъ двухъ художниковъ вздумалъ нарисовать дилеттанта по собственному своему искусству. Перовъ по живописи, Мусоргскій по музыкѣ. Какая опять нынѣшняя свѣжая задача! Раньше ихъ двухъ, никто этой темы не трогалъ, потому ли что дилеттантовъ прежде меньше было, потому ли, что они еще не были такой зловредной чумой, какъ нынче, но ихъ никто не изображалъ въ искусствѣ, и даже сама литература вѣчно искала нарисовать только „истинныхъ художниковъ въ душѣ“, хотя эти истинные художники никогда ничего не сдѣлали, а только вѣкъ млѣли въ дрянныхъ и фальшивыхъ сладкихъ ощущеньицахъ, ни гроша не стоющихъ: „ни Богу свѣча, ни чорту кочерга“. Но теперь эта лже-поэзія ничего больше не значитъ, и пора ей пришла попасть подъ зубъ сатирѣ. Такую сатиру и сотворили Перовъ и Мусоргскій. „Дилеттантъ“ у перваго—это толстякъ, военный, въ свободное время дома марающій холсты, самъ передъ ними блаженствующій, вмѣстѣ съ женой, усердно глядящей на картину въ кулакъ; онъ лѣниво пыхаетъ передъ своимъ произведеніемъ изъ короткой трубочки. Картина изумительно правдивая, и тотчасъ же переносящая зрителя въ атмосферу ничтожнѣйшаго и ненужнѣйшаго баловства съ искусствомъ. Но Мусоргскій пошелъ шире и дальше. Сначала, подъ заглавіемъ „Классикъ“, онъ уморительно изобразилъ музыкальнаго дилеттанта, который „простъ, и ясенъ и скроменъ, вѣжливъ и прекрасенъ, и чистый классикъ и учтивъ“, который „врагъ новѣйшихъ ухищреній“, потому что „ихъ шумъ и гамъ и страшный безпорядокъ его тревожатъ и пугаютъ“, въ нихъ „гробъ искусства видитъ онъ“,—и эта сатира-карикатура была такъ талантлива, такъ вѣрна и забавна, что весь петербургскій музыкальный міръ хохоталъ безъ удержу. Но скоро потомъ Мусоргскій взялъ эту же тему, но только еще шире. Въ своемъ „Райкѣ“ онъ представилъ опять того же дилеттанта, который „былъ невиненъ, и послушаньемъ старшихъ плѣнялъ; лепетомъ милымъ, дѣтски стыдливымъ, многихъ, многихъ сердца обольщалъ“. Рядомъ съ нимъ Мусоргскій поставилъ еще двухъ музыкальныхъ ди-

леттантовъ; изъ нихъ одинъ, тяжелый піэтистъ и пистикъ [1]), въ классахъ консерваторіи проповѣдуетъ, что „минорный тонъ—грѣхъ прародительскій, и что мажорный тонъ—грѣхъ искушенія", другой, легкій на ногу и вертлявый, „ничему не внемлетъ и ничего не въ силахъ, внемлетъ только Патти, Патти обожаетъ, Патти воспѣваетъ" [2]). Но эти трое не удержались на мирной, невинной почвѣ своего платоническаго диллетантства и плохого сочинительства — нѣтъ, они перешли на почву гоненія, преслѣдованія истинныхъ талантливыхъ музыкантовъ (это все дѣйствительно происходило въ Петербургѣ, въ современную Мусоргскому эпоху) и для этого, соединившись съ еще однимъ музыкантомъ (уже не диллетантомъ), который „рветъ и мечетъ, злится, грозитъ" [3]), обратились къ высшему начальству, самой музѣ Евтерпѣ, съ просьбой „златымъ дожденъ Олимпа оросить ихъ нивы", „ниспослать имъ вдохновенье", и „оживить ихъ немощь", а они „воспоютъ ее на звонкихъ цитрахъ". Тутъ уже невинность кончилась, прежніе кроткіе диллетанты превратились въ злыхъ и лютыхъ. Можетъ быть, такимъ же сдѣлался бы при первой оказіи и кроткій диллетантъ Перова—затронутые въ своемъ гниломъ святилищѣ диллетанты всегда на все способны—и вотъ эту-то коношащуюся тлю Перовъ и Мусоргскій больно хлестнули своею талантливою кистью. Какъ это хорошо было, какъ чудесно—и какъ нужно! Искусство тутъ не только рисовало и изображало существующее, оно еще являлось въ наивысшей и главнѣйшей своей роли: оцѣнщика и судьи жизни.

Я перебралъ всѣ главныя задачи и мотивы, на которыхъ встрѣчались почти постоянно Перовъ и Мусоргскій въ продолженіе своей жизни. Но подъ конецъ жизни они встрѣтились еще сильнѣе и ближе: всѣ послѣдніе годы свои Перовъ былъ занятъ огромной сложной исторической картиной „Никита Пустосвятъ", которую не кончилъ, Мусоргскій—огромной сложной исторической оперой „Хованщина", которую тоже не кончилъ. Сюжетъ обоихъ созданій — совершенно одинаковый. Время, это—эпоха стрѣлецкихъ бунтовъ, среда, это—русскій раскольничій міръ, задача, это—изображеніе столкновенія старой отходящей Руси съ новою зачинающеюся Россіей. У обоихъ авторовъ нѣтъ ничего враждебнаго, ничего нетерпимаго къ раскольничьей, сектантской Руси, не взирая на весь осадокъ нелѣпости, закоренѣлой темноты и дикости, присутствовавшій тамъ рядомъ со множествомъ хорошаго. Оба автора свѣтло видѣли, видѣли всѣми глазами души, сколько чудеснаго, могучаго, чистаго и искренняго было все-таки на сторонѣ этой Руси, и, всего болѣе видѣли, какъ она была въ своемъ правѣ, отстаивая свою старую жизнь и зубами, и когтями. Отъ этого, столько всего симпатичнаго вложили Перовъ и Мусоргскій въ главныя личности своихъ картинъ. У перваго, самъ Никита Пустосвятъ и главный его товарищъ, стоящій въ нѣсколькихъ шагахъ позади его, съ серебрянымъ образомъ въ рукахъ, истинные chefs d'oeuvre'ы національнаго характера: какая сила, мужество, пламенная энергія, огненная стремительность—у одного, и какая обдуманная, упорная сдержанность—у другого! Перовъ надо способенъ былъ къ изображенію многосложныхъ сценъ, событій, характеровъ, психологіи—что онъ ни пробовалъ въ этомъ родѣ, все не удавалось ,все выходило слабо и неудачно; но отдѣльныя личности собственно изъ народа не могли ему не удаться, и вотъ поэтому-то, въ такой невинной, нестройной и неудовлетворительной картинѣ, какъ „Никита Пустосвятъ", мы встрѣчаемъ, среди общаго запустѣнія и неудачности, такія изумительныя созданія, какъ указанныя мною двѣ раскольничьи личности. Даже среди бушующей безпорядочной массы раскольниковъ, нечущихся по картинѣ, есть еще нѣсколько довольно счастливо схваченныхъ характеровъ и фигуръ (раскольникъ со свиткомъ въ рукахъ, раскольникъ тотчасъ позади Никиты, поднимающій въ воздухѣ образъ, написанный на деревянной доскѣ); только вся лѣвая сторона картины, тамъ, гдѣ царевна Софія, боярыни, русское православное дуновеніе и иностранцы-гости,—уже вполнѣ лишена всякой талантливости, характеристики и правды. Мусоргскій по натурѣ былъ гораздо шире Перова; его талантъ былъ и многообъемистѣе, и глубже, и разнообразнѣе. Въ добавокъ къ остальнымъ чертамъ своего дарованія, Мусоргскій былъ въ высшей степени надѣленъ талантомъ историческаго созиданія, и ничто не можетъ быть „историчнѣе" обѣихъ оперъ его: „Бориса Годунова" и „Хованщины". Духъ каждой изъ этихъ двухъ эпохъ, разнообразныя личности, къ нимъ принадлежащія, тѣ сцены, которыя глубоко ихъ характеризуютъ,—все это явилось у него въ операхъ въ великомъ совершенствѣ. Разбирать ихъ здѣсь подробно, конечно, не можетъ быть въ настоящую минуту моей задачей,—для этого необходимъ былъ бы особый подробный этюдъ; но здѣсь все-таки нельзя не сказать, хотя и вскользь, нѣсколько словъ о „Хованщинѣ" („Борисъ Годуновъ" не имѣетъ себѣ параллели у Перова). Въ картинѣ, общее впечатлѣніе выражаетъ народную массу, народное движеніе, народныя страсти, народныя интересы, но тутъ же рядомъ—и фигура Досиѳея: это вождь раскольниковъ, пламенный и осторожный фанатикъ и глубокій патріотъ, свѣтлый умомъ, и вмѣстѣ рабъ старыхъ народныхъ преданій. Около него умѣстились фигуры двухъ князей: Голицына — представителя новой, полу-европейской Россіи, и Хованскаго — представителя темной, дикопатріархальной, домостройной Руси. Тутъ же двѣ раскольницы: Марѳа—молодая, пламенная, дышущая любовью къ жизни и наслажденію, и, рядомъ съ нею, Сусанна—старуха, изсохшая, злая, завистливая, безумная аскетка [1]). Потомъ, еще нѣсколько второстепенныхъ личностей, и, какъ фонъ всему — стрѣльцы и раскольники, грозная, глубокая народная масса, тем-

[1]) Н. И. Заремба, бывшій директоръ С.-Петербургской консерваторіи. *В. С.*

[2]) Ростиславъ (Ѳ. М. Толстой). *В. С.*

[3]) А. Н. Сѣровъ. *В. С.*

[1]) Въ послѣдній годъ своей жизни, Мусоргскій, торопясь кончить поскорѣе „Хованщину", исключилъ изъ оперы всю партію Сусанны. *В. С.*

ная и бушующая, какъ всколыхавшіяся хляби морскія. Мусоргскій во всемъ этомъ далеко пошелъ дальше и глубже Перова, выполнилъ свою задачу (не взирая на иныя несовершенства) съ великимъ пластическимъ талантомъ, но все-таки оба художника близко встрѣтились въ сущности, выборѣ и всемъ направленіи своей задачи.

Другое недоконченное созданіе Перова—его „Пугачевцы“. Не любопытно ли будетъ узнать, что и Мусоргскій (никогда, впрочемъ не слыхавшій про картину Перова) имѣлъ намѣреніе, послѣ „Хованщины“, писать оперу „Пугачевцы“? Объ этомъ у него со мною много было разговоровъ, и слѣды этого намѣренія остались въ нашей корреспонденіи. Мусоргскій, опять-таки совершенно подобно Перову, думалъ до нѣкоторой степени основаться на „Капитанской дочери“ Пушкина, но потомъ прибавить въ свое созданіе также и много другихъ, новыхъ, элементовъ. Въ одномъ изъ актовъ оперы должна была явиться на театрѣ та самая сцена, которую представлялъ Перовъ: Пугачевъ на крыльцѣ, окруженный товарищами, помощниками и цѣлой толпой дикой разнузданной вольницы, азіятской и русской, и тутъ же рядомъ отецъ Герасимъ (по Пушкину), стоящій съ крестомъ въ рукахъ, въ бѣдной деревенской ризѣ, и быть можетъ тоже, какъ у Перова, босоногій и весь дрожащій отъ ужаса; тутъ же еще, безпощадные палачи людскіе, лютые, неумолимые, съ топорами въ рукахъ. Но навѣрное фигуры помѣщиковъ и помѣщицъ, вообще всего захваченнаго въ городахъ и селахъ, врасплохъ, люда, болѣе удались бы Мусоргскому, чѣмъ Перову: этому, въ послѣднее его время, слишкомъ уже немногое стало удаваться, и ни въ какомъ случаѣ ничто историческое. Если, сравнительно говоря, у него вышелъ все-таки сильно замѣчательнымъ маленькій эскизъ картины, принадлежащій теперь П. М. Третьякову; если тамъ хорошо выражено общее впечатлѣніе пожара, нашествія, свирѣпой расправы и безпомощности, то нельзя забыть, что этотъ эскизъ писанъ въ 1873 году, когда Перовъ былъ еще настоящій, лишь едва-едва пошатнувшійся Перовъ, и что даже въ чуждой ему исторической задачѣ онъ способенъ былъ тогда создать многое великолѣпное. Двѣ большія картины „Пугачевцы“, писанныя имъ въ 1875 и 1879 году, уже очень мало имѣли художественнаго и историческаго значенія, а рисунки карандашомъ: „Пугачевцы, скачущіе на коняхъ“, и „Пугачевцы, ведущіе плѣнныхъ“ (1879—1880 гг.) значили еще менѣе.

Я не говорилъ здѣсь про множество произведеній Перова и Мусоргскаго, хотя многія изъ нихъ принадлежатъ къ числу лучшихъ ихъ созданій: такъ, напр., я не говорилъ про „Пріѣздъ гувернантки въ купеческій домъ“, „Чистый понедѣльникъ“, „Учителя рисованія“, „Птицелова“, „Рыболова“, „Охотниковъ на привалѣ“, „Отца и мать Базарова на могилѣ сына“ и т. д. Перова; я не говорилъ про „Пирушку“, „Козла“, „Дѣтскую“, „Забытаго“, и т. д. Мусоргскаго, потому-что это все темы, принадлежащія каждому изъ нихъ въ отдѣльности и не повторившіяся у другого. Я здѣсь не полные этюды этихъ двухъ художниковъ хотѣлъ представить, а только показать ихъ сходство и точки близкаго взаимнаго соприкосновенія. Полное изученіе ихъ созданій требуетъ гораздо болѣе обширныхъ изученій.

Но, переносясь мыслью къ концу Перова и Мусоргскаго, я опять нахожу между ними разительное сходство: оба умерли, не додѣлавъ своего настоящаго дѣла, и даже, въ послѣдніе годы жизни, утративъ значительную долю своей творческой силы и таланта, оба поворотивъ въ какую-то новую, чуждую сторону. Перовъ пишетъ картины на сюжеты религіозные и аллегорическіе или миѳологическіе, вовсе ему несвойственные („Богоматерь“, „Снятіе со креста“, „Распятіе“, „Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду“, „Первые христіане въ Кіевѣ“, „Весна“); Мусоргскій рядъ романсовъ на слова графа А. К. Толстого и графа А. А. Голенищева-Кутузова, на сюжеты лирическіе, ему вовсе не подходящіе, „Трубадуровъ“ („Серенада“), „Полководцевъ“ (изъ „Пляски смерти“) и т. д., оба вообще множество вещей съ задачами идеальными, лишенными въ самомъ корню той національности и той реальности, въ которыхъ лежала вся сила и Перова, и Мусоргскаго.

Это все утраты, о которыхъ должно горько сожалѣть; но такъ сложилась жизнь обоихъ художниковъ, и, очень можетъ быть, нѣкоторые элементы той самой русской жизни крѣпостной эпохи, которую они такъ талантливо изображали, и были отчасти причиною паденія и обезображенія ихъ собственной натуры и таланта подъ конецъ ихъ жизни. Нечистое прикосновеніе заразило и эти свѣтлыя натуры.

(*„Русская Старина“, 1883 г., № 5, стр. 433—458).*

Василій Васильевичъ Верещагинъ.

Въ теченіе послѣднихъ 10 лѣтъ, біографія Верещагина много разъ появлялась въ русскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ, англійскихъ и американскихъ книгахъ, журналахъ и газетахъ; но всегда она излагалась очень неудовлетворительно, по отсутствію достаточныхъ матеріаловъ. У меня накопилось въ настоящее время довольно большое количество такихъ матеріаловъ—надѣюсь, вполнѣ достовѣрныхъ—а потому я и рѣшаюсь изложить подробно жизнь нашего повсюду уже знаменитаго художника. Конечно, я принужденъ оставить въ сторонѣ многія подробности этой жизни, касающіяся событій и личностей, о которыхъ мнѣ въ настоящую минуту было бы по разнымъ причинамъ говорить неудобно; многія происшествія, разговоры, сужденія, отзывы, какъ самого Верещагина, такъ и другихъ лицъ, бывшихъ съ нимъ въ сопри-

вѣдь вы потомъ бросите, какъ будете офицеромъ?“—„Напротивъ, отвѣчалъ Верещагинъ, я хочу быть художникомъ“—„А, коли такъ, то посадите его сейчасъ на „гипсы“. И посадили.

Любопытна еще одна подробность изъ тогдашнихъ годовъ Верещагина.

Сторожъ школы, старикъ Филипповъ, бывшій какъ бы дядькой мальчугановъ-учениковъ и не разъ ссорившійся съ ними за шалости, питалъ особенное расположеніе къ Верещагину. Еслибы, говорилъ онъ, было у насъ такихъ побольше, такъ школа была бы лучше. Это такой баринъ, какихъ мало. Раньше всѣхъ придетъ, позже всѣхъ уйдетъ, и уже такъ тихъ, такъ тихъ, что его и не слыхать: знаетъ себѣ, рисуетъ. Такъ какъ же ему не позволять приходить рисовать въ праздники, когда въ школѣ ни души нѣтъ! Вотъ его меньшой братъ, такъ совсѣмъ не такой, за тѣмъ смотрѣть надо“ [1]).

„Мы всѣ крѣпко побаивались Львова, разсказывалъ мнѣ Верещагинъ, но я его крѣпко также и полюбилъ. Формализма въ немъ не было, или было меньше, чѣмъ у другихъ“.

Въ 1859 году, семейство Верещагиныхъ переѣхало изъ деревни въ Петербургъ, по случаю поступленія въ пансіонъ еще одного изъ младшихъ сыновей, Александра. Этотъ послѣдній разсказываетъ: „Мой братъ Василій былъ тогда въ гардемаринскихъ классахъ, и скоро былъ сдѣланъ фельдфебелемъ гардемаринской роты, т.-е. самымъ главнымъ ученикомъ во всемъ корпусѣ. Приходя къ намъ по субботамъ домой, братъ Василій постоянно рисовалъ, причемъ я и другой братъ, Михаилъ, иногда служили ему натурщиками. Мы и маменька часто заставали брата Василія заснувшимъ съ карандашомъ въ рукѣ, а свѣча горитъ на столѣ“. Братъ Николай, бывшій тогда уже въ университетѣ, ложась вечеромъ спать, оставлялъ брата Василія за рисунками, и просыпаясь рано утромъ, находилъ его также заснувшимъ надъ бумагой и карандашами, вѣроятно, поздно ночью.

Къ веснѣ 1860 года, Верещагинъ кончилъ курсъ Морского Корпуса первымъ. Его выпустили изъ корпуса къ пасхѣ, вмѣстѣ съ его товарищами, по новому тогдашнему правилу, на основаніи французскаго примѣра, не мичманами, а гардемаринами. Недовольные этимъ, многіе изъ товарищей Верещагина рѣшили оставить морскую службу, и онъ самъ радъ былъ, что есть предлогъ удрать отъ службы. Однако ни одинъ не вышелъ въ отставку, кромѣ него, потому что у него была въ виду опредѣленная цѣль—художество, а у нихъ—никакой. Притомъ же они испугались чина „прапорщика гарнизонной (ластовой) команды“, которымъ при отставкѣ надѣлили, по правилу, Верещагина. Надо замѣтить, впрочемъ, что вообще морская служба вовсе не годилась ни одному изъ братьевъ Верещагиныхъ: ихъ всѣхъ ужасно укачивало въ морѣ, такъ что во время качки они всегда лежали мертвыми пластами.

Родители Верещагина были очень недовольны его выходомъ въ отставку. Когда только что вошла рѣчь объ этомъ, мать, Анна Николаевна, страстно любившая своего Васю, но не воображавшая, что сынъ ея—великій талантъ, прямо говорила, что считаетъ это сущимъ сумасшествіемъ. Отецъ менѣе перечилъ, но помогать деньгами отказался, чтобы не потакать отставкѣ. Они оба говорили ему: „Подумай, Вася, хорошенько; вѣдь рисованье не дастъ тебѣ хлѣба, и не введетъ въ гостиныя“. Но онъ не слушался никакихъ уговариваній и твердо стоялъ на своемъ. Въ своемъ затруднительномъ положеніи онъ пошелъ совета къ извѣстному желѣзнодорожному дѣятелю Кохановскому, просить занятій по чертежной и рисовальной части, а затѣмъ къ своему покровителю, Львову, разсказать дѣло и просить совѣта. Этотъ, хотя и убѣжденный въ талантѣ Верещагина, тоже сначала отговаривалъ его бросать морскую службу и промѣнивать вѣрное на невѣрное. Но потомъ, видя непреклонную рѣшимость юнаго художника, сказалъ ему: „Ухлопаю дѣло, дадимъ вамъ пенсію; приходите, какъ выйдете изъ корпуса“.

„Новенькимъ, чистенькимъ гардемариномъ, съ кортикомъ и треугольной шляпой, явился я къ нему весной 1860 года, разсказываетъ Верещагинъ. Львовъ (ставшій, съ 1859 года, конференцъ-секретаремъ Академіи Художествъ) представилъ меня вице-президенту, князю Гагарину, и объявилъ, что я буду получать отъ Академіи по 200 рублей въ годъ, въ продолженіе двухъ лѣтъ. Теперь, когда я пишу вамъ это, у меня слезы на глазахъ. Спасибо Львову, спасибо до конца моей жизни!“

Послѣ выпуска изъ корпуса, Верещагинъ тотчасъ же вышелъ въ отставку. Осенью того же 1860 г. онъ поступилъ въ Академію Художествъ, въ число учениковъ профессора Маркова. Кромѣ того, Львовъ просилъ адъюнкт-профессора Вейдемана имъ заняться. „Вейдеманъ, тогда еще свѣжій, разсказываетъ Верещагинъ, былъ мнѣ очень полезенъ. Онъ первый, рядомъ наглядныхъ примѣровъ, поколебалъ мою вѣру въ необходимость „штриха“, чистоты и опрятности рисунка. Я сталъ рисовать грязнѣе и сталъ получать болѣе далекіе №№; однако за послѣдніе два рисунка въ гипсовыхъ фигурахъ опять имѣлъ № 1, первымъ же перешелъ и въ натуральный классъ“ (за рисунокъ Торса Геркулеса).

„Со времени знакомства съ Вейдеманомъ, продолжаетъ онъ, я очень много рисовалъ на улицѣ, и прямо съ натуры, а еще болѣе на память, все видѣнное и замѣченное. Какъ было тутъ не опошлѣть въ моихъ глазахъ псевдо-классицизму?“...

Вейдеманъ незадолго передъ тѣмъ, только въ іюлѣ 1860 года, воротился изъ большого заграничнаго путешествія по Германіи, Италіи и Франціи, гдѣ онъ пробылъ цѣлыхъ три года. Его разсказы о новомъ французскомъ искусствѣ и художникахъ сильно подѣйствовали на Верещагина. „Въ 1861 году я сколотилъ гроши, разсказываетъ онъ; дядя Алексѣй Васильевичъ Верещагинъ (очень богатый человѣкъ, от-

[1]) Здѣсь Филипповъ говорилъ про младшаго брата, Сергѣя Васильевича Верещагина, впослѣдствіи убитаго въ Болгарскую войну. Въ это время онъ былъ также кадетомъ Морского Корпуса.

ставной лейбъ-гусаръ и большой кутила) прислалъ 100 рублей, да отецъ далъ столько же, и я черезъ Штетинъ и Берлинъ поѣхалъ въ Парижъ, откуда, за болѣзнью, пробрался до Пиренеевъ (Eaux-Bonnes). Думаю, что видѣнное за границей было мнѣ полезно".

Весной 1861 года Верещагину надо уже было перейти въ Академіи изъ 1-го отдѣленія во 2-е; но такъ какъ онъ, по случаю своего заграничнаго путешествія, не явился на экзаменъ по нѣкоторымъ предметамъ, и потому не имѣлъ средняго балла, то совѣтъ Академіи опредѣлилъ: допустить его до экзаменовъ осенью того же года.

Воротясь чрезъ нѣсколько мѣсяцевъ въ Петербургъ, Верещагинъ сдѣлалъ послѣднюю попытку въ классическомъ родѣ: онъ принялся за большую композицію на медаль. Эта медаль подорвала недовѣріе къ его силамъ даже у матери и она благословила его на дальнѣйшія занятія. Заданный сюжетъ былъ: „Избіеніе жениховъ Пенелопы возвратившимся Улиссомъ". За эскизъ Академія дала ему 2-ю серебряную медаль, послѣ третнаго экзамена въ декабрѣ 1862 года. Потомъ Верещагинъ вздумалъ трактовать тотъ же сюжетъ въ огромныхъ размѣрахъ, въ видѣ картона въ 5 аршинъ ширины, писаннаго сепіей. Исполнялся онъ, по всегдашнему, въ особомъ помѣщеніи, отведенномъ въ Академіи. Моделями служили Верещагину, кромѣ академическихъ натурщиковъ, его братья Александръ и Михаилъ; первый стоялъ „на натурѣ" для всѣхъ главныхъ фигуръ: Улисса, Телемака и Антиноя, котораго Улиссъ пронизываетъ стрѣлой въ ту минуту, какъ тотъ собирается пить чашу съ виномъ. Вся композиція была подражаніе Флаксману. За эту работу совѣтъ Академіи послѣ третнаго экзамена, въ маѣ 1862 года, объявилъ Верещагину „похвалу". Но онъ самъ былъ недоволенъ картономъ. Онъ разрѣзалъ его на куски и бросилъ въ печку, а когда товарищи и Вейденамъ удивлялись, зачѣмъ онъ это сдѣлалъ,— „бумага-то вѣдь не виновата", то онъ отвѣчалъ: „А это для того, чтобъ уже навѣрное не возвращаться къ этой чепухѣ!.."

Конечно, въ этой антипатіи ко всему „классическому" главную роль играли собственныя понятія и настроеніе Верещагина. Но протестъ противъ „классицизма" въ художествѣ былъ тогда въ воздухѣ— такъ сильно развилось тогдашнее юношество подъ вліяніемъ прогрессивныхъ книгъ и журналовъ того времени, русскихъ и переводныхъ, подъ вліяніемъ бесѣдъ и преній, происходившихъ тогда обо всемъ и повсюду, подъ вліяніемъ живого обмѣна мыслей формировавшаго поколѣнія. Не дальше какъ черезъ нѣсколько мѣсяцевъ послѣ расправы Верещагина съ его „классическимъ" картономъ, цѣлая толпа молодыхъ людей, которымъ Академія предложила „классическій" сюжетъ на 1-ю золотую медаль, отказалась и отъ сюжета, и отъ медали, и отъ возможности ѣхать на казенный счетъ за границу; всѣ они вышли изъ Академіи и образовали (1863) художественную „артель". Современниками Верещагина по Академіи были, въ это время: во-первыхъ, эти 14 молодыхъ людей, хотя они были всѣ гораздо старше его (Богд. Веннигъ, Дмитріевъ-Оренбургскій, Литовченко, Песковъ, Морозовъ, Корзухинъ, Крейтанъ, Шустовъ, Конст. Маковскій, Журавлевъ, Ник. Петровъ, Крамской, Лемохъ, А. Григорьевъ), а во-вторыхъ, немало выдающихся по даровитости и образованію юныхъ художниковъ, между которыми довольно упомянуть живописца Шварца.

Въ первую половину 1862 года Верещагинъ съ увлеченіемъ слушалъ лекціи Костомарова въ Думѣ и читалъ почти все, что̀ новая литература давала популярнаго въ наукѣ, чѣмъ и пополнилъ свое корпусное образованіе.

Однако Верещагинъ занимался въ это время не однимъ только картономъ для Академіи. Онъ работалъ также и для себя, на свои собственныя темы. Такъ, напримѣръ, онъ рисовалъ дома, пока не наскучило, сцены изъ русской исторіи, для одного иллюстрированнаго изданія. Братъ Александръ опять „стоялъ на натурѣ" для сценъ: „Тризна на могилѣ Святослава" и „Крещеніе Руси".

Бросивъ все это въ сторону, Верещагинъ задумалъ ѣхать на Кавказъ. Когда онъ разсказалъ объ этомъ Львову, тому казалось, что Верещагину еще рано искать самостоятельной работы. „Красокъ онъ не зналъ,—писалъ мнѣ Ѳ. Ѳ. Львовъ,—онъ еще не достаточно силенъ былъ въ работѣ съ натуры, и вообще мнѣ хотѣлось, чтобъ онъ пріобрѣлъ болѣе опытности въ техникѣ живописи. Но противъ моего мнѣнія была настойчивая рѣшимость Верещагина: противъ нея не было достаточно убѣжденій". Верещагинъ оставилъ Академію и Петербургъ.

„На Кавказъ я пріѣхалъ, говоритъ Верещагинъ,— лѣтомъ 1863 года. Чтобы сдѣлать эту поѣздку, не мало времени я питался однимъ молокомъ и хлѣбомъ, и все-таки, пріѣхавши на Кавказъ, оказался только съ сотнею рублей въ карманѣ. По дорогѣ въ Тифлисъ и въ „Бѣломъ-Ключѣ", гдѣ жилъ намѣстникъ, Великій Князь Михаилъ Николаевичъ, я разнѣжется, много рисовалъ. Профессоръ Лагоріо, состоявшій при Великомъ Князѣ, очень обязательный и добрый человѣкъ, рекомендовалъ меня въ семью начальника штаба арміи, генерала А. П. Карцева, какъ учителя рисованія". Въ этой семьѣ онъ былъ принятъ очень радушно, и съ этихъ поръ остался навсегда въ самыхъ пріятельскихъ отношеніяхъ съ женою, а потомъ вдовою этого генерала, Екатериною Николаевною Карцевой. Скоро потомъ онъ получилъ еще уроки: въ Межевой школѣ, въ женскомъ училищѣ св. Нины, въ военномъ училищѣ и въ одномъ частномъ пансіонѣ. Все это вмѣстѣ давало ему въ годъ около 1500 рублей. Однако же, какъ онъ ни занятъ былъ, а все-таки урывался между уроками ходить на „Пески", рисовать верблюдовъ, коровъ, лошадей, барановъ и другихъ животныхъ, пригоняемыхъ туда на продажу, рисовать по лавкамъ, за городомъ и т. д. „Конечно, только молодость и свобода моя,—говоритъ Верещагинъ,—были причиною того, что эта масса уроковъ не задавила меня. Трудно передать, какъ я былъ живучъ и какъ пользовался всякимъ получасомъ времени для наполненія моихъ альбомовъ. Отъ этого времени, помню, у меня было три толстыхъ книжки, совершенно полныхъ рисунками и отчасти акварелями;

косновеніи, должны, покуда, остаться умолчанными, и отъ этого, конечно, не мало потеряетъ полнота изложенія и характеристики. Но, невольно покоряясь этому, я все-таки полагаю, что даже и въ настоящемъ видѣ факты, сообщаемые мною, послужатъ къ болѣе полной оцѣнкѣ личности, характера и жизни Верещагина, чѣмъ все то, что до сихъ поръ печаталось о немъ у насъ и за границей. Вмѣстѣ съ тѣмъ, я не считалъ себя вправѣ откладывать, до неопредѣленнаго времени, сообщенія публикѣ имѣющагося у меня на-лицо біографическаго матеріала. Мнѣ служатъ въ этомъ отношеніи примѣромъ иностранные художественные писатели: имѣя въ виду біографію крупной художественной личности, они не ждутъ, чтобъ непремѣнно напередъ скончалась эта знаменитая личность, но радуются возможности еще и при жизни ея передать современной публикѣ все, что имъ удалось собрать о ней важныхъ и интересныхъ извѣстій; но въ то-же время, эти писатели не соглашаются ждать той минуты, когда имъ возможно будетъ сообщить о дорогой для нихъ личности все, что имъ о ней извѣстно. Они дѣлаютъ что могутъ. Я хочу попробовать нѣчто въ томъ же родѣ.

I.

Василій Васильевичъ Верещагинъ родился 14 октября 1842 года, въ городѣ Череповцѣ Новгородской губерніи, вечеромъ, во время многолюднаго и шумнаго собранія гостей въ домѣ, по случаю дня рожденія отца его, бывшаго три трехлѣтія кряду уѣзднымъ предводителемъ дворянства. Его родители были богатые помѣщики въ этомъ краю. Имъ принадлежало пять деревень, въ томъ числѣ Пертовка, на самомъ берегу Шексны. „Я—на три четверти русскій и на одну четверть татаринъ," писалъ мнѣ однажды Верещагинъ. По разсказу мнѣ матери Верещагина, ея бабка была татарка, родомъ съ Кавказа, женщина необыкновенной красоты. Прадѣдъ Верещагина, съ материной стороны,—Жеребцовъ, богатый помѣщикъ въ трехъ губерніяхъ, вологодской, новгородской и тверской, владѣлецъ болѣе чѣмъ 1000 душъ, человѣкъ умный и хорошій, пользовавшійся въ своемъ кругу большимъ уваженіемъ, влюбился въ эту татарку, гдѣ-то случайно увидѣвъ ее. За нею дали въ приданое (какъ разсказывала мнѣ мать Верещагина) много верблюдовъ и всякаго имущества. Женившись на ней, Жеребцовъ держалъ ее у себя въ деревнѣ всегда взаперти, и никому не показывалъ. Отъ нея-то получила въ наслѣдство потомокъ ея, мать Верещагина, а черезъ нея и ея дѣти, восточныя черты лица и многія черты восточнаго характера.

Родители Верещагина были люди характера совершенно противоположнаго. Мать его, Анна Николаевна, была женщина очень нервная, вспыльчивая, раздражительная, и въ то же время крайне добрая. Отецъ, Василій Васильевичъ, также былъ человѣкъ очень добрый, только характеръ имѣлъ гораздо спокойнѣе, ровнѣе, но упорный. Я зналъ ихъ обоихъ въ концѣ 70-хъ годовъ, т.-е. за немного годовъ до ихъ смерти. Это были прекрасные люди, любившіе со страстью своего „Васю". „Это наше сокровище, это наша гордость", писала мнѣ не разъ Анна Николаевна. По опредѣленію личностей, близко ихъ знавшихъ, родители Верещагина были типъ старыхъ богатыхъ помѣщиковъ, добрыхъ, хлѣбосольныхъ, богобоязненныхъ, твердыхъ въ вѣрѣ, преданныхъ отечеству, сострадательныхъ къ бѣднымъ.

Мать Верещагина имѣла громадное вліяніе на складъ натуры и характера своего третьяго сына, Василія. Во-первыхъ, надо замѣтить, она въ первые годы старшихъ сыновей сама занималась ихъ образованіемъ. Со стороны характера, Василій Васильевичъ Верещагинъ являлся живымъ повтореніемъ своей матери: кто ихъ зналъ обоихъ, всегда сказалъ бы, что мать, вмѣстѣ съ добротою, передала своему сыну все свое вѣчное безпокойство и нервную возбуждаемость, всю свою подвижность воображенія, всю свою непосѣдливость и потребность поминутнаго передвиженія. Отецъ передалъ сыну Василію, вмѣстѣ съ добродушіемъ своимъ, всю свою непреклонность и упорность въ разъ принятомъ намѣреніи. Чертами лица Верещагинъ много походилъ на свою мать; у него, какъ впрочемъ еще и у нѣкоторыхъ его братьевъ, сильно выражался татарскій типъ.

На 8-мъ году Верещагина отдали въ Александровскій Малолѣтній Корпусъ, помѣщавшійся тогда въ Царскомъ Селѣ. Впослѣдствіи онъ разсказывалъ братьямъ, что даже черезъ нѣсколько десятковъ лѣтъ не можетъ забыть того ужаснаго чувства, которое онъ испыталъ при поступленіи въ корпусъ: „Ты счастливецъ, говорилъ онъ брату своему Александру, ты не испробовалъ быть оторваннымъ семи лѣтъ отъ матери и оставленнымъ въ чужомъ мѣстѣ, посреди насмѣшливыхъ товарищей. Господи! Какъ я вцѣпился въ платье мамаши, какъ я залился слезами и не хотѣлъ съ нею разставаться! Едва-едва меня отняли. Ужасное дѣло отрывать малыхъ дѣтей отъ родителей и оставлять ихъ надолго вдалекѣ отъ себя. Это — большая ошибка. Это—просто преступленіе!"

Еще раньше Александровскаго Корпуса, Верещагинъ началъ проявлять сильную склонность къ рисованью. „Сколько себя помню, разсказывалъ онъ мнѣ, я всегда любилъ рисовать все. Срисовывать началъ едва ли не впервые еще дома, съ платка, на которомъ отпечатана была „Тройка" съ волками: волки гонятся за санями, съ которыхъ стрѣляютъ. Помню, что нянька моя, Анна, которую я любилъ до безумія, одобряла меня за этотъ рисунокъ. Мнѣ было тогда лѣтъ 5. Платокъ былъ купленъ нянькѣ отъ заѣзжавшаго къ намъ иногда разнощика, на парѣ возовъ развозившаго по окрестнымъ помѣщикамъ все. Срисовывалъ я также и висѣвшія по стѣнамъ картинки. Родители и родные всегда удивлялись, и въ это время, и впослѣдствіи, когда я сталъ подростать, моимъ рисункамъ; но объ отдачѣ меня въ Академію Художествъ никогда не могло быть и рѣчи, такъ какъ это было бы „срамно". Въ Александровскомъ Корпусѣ я разъ такъ срисовалъ портретъ Паскевича съ книжки, въ нѣсколько тоновъ красокъ, что старшая надзирательница тутъ же представила мой рисунокъ дирек-

тору, генералу Хатову. Учитель рисованья у насъ былъ тупой, нѣкто Кокоревъ, требовавшій только чистоты, а въ этомъ я далеко не могъ угнаться за многими, такъ что на экзаменѣ получилъ за рисунокъ съ „вазы", мало меня занимавшій, очень простой— не помню 7-й или 17-й №".

Въ 1853 году отецъ Верещагина перевелъ его въ Морской Корпусъ, куда уже раньше поступилъ и старшій его братъ, Николай, а впослѣдствіи поступили также и другіе два брата. Отецъ-Верещагинъ отдавалъ своихъ сыновей въ этотъ корпусъ вовсе не по ихъ желанію, а просто „такъ", только потому, что въ ихъ краю очень многіе помѣщики отдавали дѣтей своихъ въ этотъ корпусъ,—вотъ Верещагинъ и дѣлалъ то-же самое. Въ корпусѣ Верещагинъ учился отлично, лучше старшаго брата: онъ постоянно шелъ по своему классу первымъ, потомъ вторымъ. „Въ Морскомъ Корпусѣ я рисовалъ,—разсказывалъ онъ мнѣ,—но нельзя сказать, чтобы особенно много, такъ какъ погоня за баллами и нежеланіе дать другимъ обогнать себя по классу брали у меня все время. Первый мой рисунокъ у учителя рисованія В. К. Каменева былъ „Мельница", съ Калана. Пока другіе пачкали только контуры, я въ часъ времени навалялъ все. Каменевъ — какъ подошелъ ко мнѣ, такъ удивился, помню, сильно, и сказалъ: „Ого! да мы съ вами скоро познакомимся!"

Въ первой половинѣ 50-хъ годовъ Верещагинъ встрѣчался у своихъ родственниковъ, Гадоновъ и Лихардовыхъ, съ учителемъ рисованія, Мих. Вас. Дьяконовымъ, впослѣдствіи директоромъ Рисовальной школы на Биржѣ, но тотъ неохотно занимался съ нимъ. „Въ Морскомъ Корпусѣ, разсказывалъ мнѣ Ник. Вас. Верещагинъ, моему брату Василію дозволено было въ послѣдній годъ рисовать, когда онъ захочетъ, въ бывшемъ „карцерѣ", большой свѣтлой комнатѣ.

На лѣто Верещагинъ пріѣзжалъ въ свое семейство, въ любезную Пертовку. Многіе изъ родныхъ помнятъ его еще и до сихъ поръ, изъ того времени, когда ему было лѣтъ 13—14, т.-е. въ 1855—56 годахъ. „Въ коротенькой черной курточкѣ съ золотыми галунами на воротникѣ, разсказывалъ мнѣ А. В. Верещагинъ, онъ былъ очень хорошенькій, румяный мальчикъ, веселый и очень живой. Съ альбомомъ въ одной рукѣ и съ карандашомъ въ другой, онъ бѣгалъ иногда и рисовалъ все, что ему попадалось на глаза. Одинъ изъ первыхъ его рисунковъ этого времени былъ видъ нашей Пертовки, отъ Шексны. Потомъ онъ перерисовалъ почти всѣхъ нашихъ дворовыхъ. Портреты, всѣ безъ исключенія, были поразительно похожи, въ особенности портретъ нашей старушки-няньки Анны. До того онъ былъ похожъ, что, кажется, вотъ-вотъ она сейчасъ вскочитъ и бросится его обнимать, причемъ уже конечно, по своей привычкѣ, выпачкаетъ ему лицо своимъ зеленымъ табачнымъ носомъ".

Дворня въ домѣ у Верещагиныхъ была довольно большая. Со всѣми крестьянами и дворовыми, молодой морской кадетикъ былъ всегда очень ласковъ и очень вѣжливъ, чѣмъ, по тогдашнему времени, сильно удивлялъ многихъ въ семействѣ, особенно тѣмъ, что почти всей прислугѣ говорилъ „вы", — дѣло въ тѣ годы совершенно почти необычное. Онъ въ ту пору часть времени проводилъ на охотѣ съ ружьемъ и въ уженьи рыбы, а еще болѣе въ лѣсу, въ искапіи грибовъ и ягодъ.

Будучи въ кадетскихъ классахъ, Верещагинъ ходилъ съ кадетской эскадрой въ заграничное плаваніе и побывалъ въ Бордо и Марсели.

Изъ того времени, когда Верещагинъ вышелъ въ гардемарины флота, уцѣлѣлъ его небольшой фотографическій портретъ, принадлежащій бывшему директору Морскаго Кадетскаго Корпуса, А. П. Епанчину, снятый въ 1860 году. Снимокъ съ него приложенъ при 1-мъ вып. „Вѣстника Изящныхъ Искусствъ" за 1883 г.

Въ послѣдніе два года пребыванія своего въ корпусѣ, Верещагинъ крѣпко занимался рисованьемъ и сталъ ходить, въ 1858 году, въ Рисовальную школу, помѣщавшуюся тогда на Биржѣ. Ему было тогда 16 лѣтъ.

Эта школа, находившаяся въ вѣдѣніи Общества поощренія художниковъ, была въ то время чѣмъ-то въ родѣ приготовительнаго заведенія къ Академіи Художествъ, такъ какъ съ уничтоженіемъ „оригинальныхъ" классовъ въ Академіи, не было уже въ Петербургѣ никакого учебнаго заведенія, гдѣ бы можно было проходить „гипсовые классы," раньше поступленія въ Академію. Наплывъ учениковъ въ Рисовальную школу былъ громаденъ. Множество гимназистовъ, офицеровъ, садилось въ классахъ за рисованье на ряду съ мальчиками всевозможныхъ другихъ сословій.

„Въ 1858 году, разсказываетъ мнѣ Ѳ. Ѳ. Львовъ, тогдашній попечитель школы, ко мнѣ разъ пришелъ кадетикъ Морского Корпуса, очень миніатюрный, красивой наружности. Объявляя себя рисовальщикомъ, онъ сказалъ мнѣ, что будетъ ходить въ классы только по воскресеньямъ, но что надѣется получить позволеніе ходить въ вечерніе классы школы и на недѣлѣ. Кадетикъ этотъ былъ В. В. Верещагинъ. Симпатичная наружность кадетика сразу располагала къ нему всѣхъ, а его успѣшныя и даровитыя занятія рисованіемъ заставляли учителей обращать на него особенное вниманіе".

По правиламъ школы, всякій поступающій ученикъ, не смотря ни на какія увѣренія въ умѣньѣ хорошо рисовать, обязанъ былъ начинать съ низшаго класса, и только по удостовѣренію учителя и директора въ знаніи рисованія могъ быть переведенъ въ высшіе классы. Такъ было и съ Верещагинымъ. Его посадили сначала съ мальчиками, но сейчасъ перевели въ „оригинальный классъ", помимо „орнаментовъ". За первую же головку съ оригинала всѣ ужасно расхвалили его; учителя приходили глазѣть на рисунокъ морского кадетика. Смотритель школы, Гернеръ, чахоточный и добрый человѣкъ, повторялъ много разъ: „Вспомните меня, этотъ Верещагинъ будетъ великимъ артистомъ!" Сейчасъ же послѣ того дали ему рисовать фигуры — и онъ сразу получилъ 1-й №.

Попечитель школы, Ѳ. Ѳ. Львовъ, съ извѣстнымъ профессоромъ Моллеромъ, пришли однажды смотрѣть рисованье Верещагина. Моллеръ заговорилъ: „Er macht das aber sehr nett!", а Львовъ сказалъ: „Да, но

часто акварелями и карандашом вместе. Все эти альбомы, одни потеряны, другие украдены у меня. Я ездил также по Закавказскому краю, рисовал для „Общества сельского хозяйства" типы животных. Мне дали открытый лист и 400 рублей денег: их, разумеется, не хватило и на прогоны, но за-то я много видел и слышал".

Въ Тифлисѣ Верещагинъ жилъ въ одномъ домѣ съ профессоромъ Лагорiо, съ которымъ познакомился еще у Гейденана, въ Петербургѣ. Днемъ онъ былъ занятъ уроками и неутомимымъ своимъ рисованьемъ съ натуры. По вечерамъ онъ приходилъ къ Лагорiо, читалъ ему и его женѣ многiя изъ тѣхъ новыхъ иностранныхъ сочиненiй, которыя тогда переводились съ такою ревностью и читались нашею молодежью съ такою жадностью—она воспитывалась и росла на нихъ. Всего болѣе и чаще читалъ такимъ образомъ Верещагинъ, въ зиму съ 1863-го на 1864 годъ, знаменитую книгу Бокля: „Исторiя цивилизацiи въ Англiи". Какъ и все тогдашнее юношество, 20-лѣтнiй Верещагинъ былъ въ восторгѣ отъ этой книги, полной свѣтлыхъ, новыхъ и могучихъ взглядовъ на исторiю и человѣчество; онъ съ жаромъ толковалъ своимъ собесѣдникамъ то, что имъ было чуждо или непонятно; и особенно много долженъ былъ употребить усилiй на то, чтобы растолковать имъ, что такое „индуктивный" и „дедуктивный методъ", о которомъ столько говорится у Бокля. Но, кромѣ симпатичныхъ слушателей и собесѣдниковъ, Верещагинъ встрѣчалъ въ этомъ домѣ и упорныхъ противниковъ всего новаго и свѣжаго. Съ такими ему приходилось вести ярую войну. Жаркiя схватки прогрессиста съ консерваторами и ретроградами происходили въ эту минуту въ Тифлисѣ точно такiя же, какiя тогда происходили по всей Россiи, и одинъ изъ оппонентовъ Верещагина, редакторъ одной оффицiальной газеты, клеймилъ Верещагина модными, тогда еще недавно пущенными въ оборотъ прозвищемъ „нигилиста", хотя самъ былъ имъ отчасти.

„Черезъ годъ, въ 1864 году, говоритъ Верещагинъ отецъ прислалъ мнѣ 1000 рублей [1]). Съ ними я поѣхалъ въ Парижъ, отчасти съ намѣренiемъ издать нѣчто въ родѣ „Кавказскаго художественнаго листка", отчасти для того, чтобы самому учиться. „Листокъ" я хотѣлъ издавать съ начальникомъ фотографiи штаба, Гудимой. Нѣсколько, какъ кажется, небезынтересныхъ листовъ было напечатано у Лемерсье; но за отказомъ отъ дѣла Гудимы, они брошены, какъ и вся эта затѣя".

„Я поступилъ въ мастерскую Жерома. Когда я въ первый разъ пришелъ, онъ спросилъ меня: „Кто васъ рекомендовалъ ко мнѣ?"— Никто, отвѣчалъ я. Мнѣ нравится то, что вы дѣлаете", а когда я показалъ Жерому то, что имѣлъ, онъ очень похвалилъ, и обѣщалъ, что „я буду имѣть талантъ". Жеромъ сказалъ: „Хорошо, поступайте ко мнѣ", и Верещагинъ сталъ работать въ его мастерской и вмѣстѣ поступилъ въ парижскую академiю художествъ (Ecole des beaux-arts).

„Это произошло не безъ затрудненiй, разсказываетъ (со словъ самого В. В. Верещагина) парижскiй художественный писатель Монжуайе, въ газетѣ „Gaulois" (декабрь 1879). У насъ тогда уже устали отъ иностранцевъ; въ этомъ особенно были виноваты американцы, которые добивались только титула, и улепетывали въ Нью-Iоркъ въ тотъ самый день, когда получали право называться „учениками Жерома". Но по счастью, графъ Нieверкерке (мужъ принцессы Матильды и начальникъ искусствъ во Францiи при Наполеонѣ III) увидалъ нѣсколько рисунковъ Верещагина. Его восхищенiе распахнуло закрытыя двери, и Верещагинъ вошелъ съ торжествомъ. Его ожидали въ мастерской насмѣшки учениковъ. Онъ не очень-то былъ согласенъ сносить ихъ. Буффство вовсе не годилось этому серьезному человѣку, а жестокое обращенiе еще менѣе годилось этому кроткому человѣку. Сначала, въ первый день, его встрѣтили хвалебными усканьемъ:

— О, какая чудесная головка!

— Очень шикарная!

„Тутъ были въ мастерской: во-первыхъ Брикаръ, милый малый, знаменитый по своей шляпѣ, которую ему прорывали всякiй разъ, что онъ бывалъ въ мастерской, и превратившiйся впослѣдствiи, по волѣ своего отца, бриллiантщика, въ конторщика у Ротшильда. Тутъ былъ Пуальпо, фарсёръ по преимуществу, который очень скоро перешелъ на сторону болѣе сильную, т.-е. Верещагина, ставшаго силачомъ, и кричалъ своимъ товарищамъ по приставанью, когда Верещагинъ собирался выступить: „Онъ встаетъ, улепетывайте"! Тутъ былъ еще: Рапенъ, отличный пейзажистъ, въ то время заслуженный пѣвецъ; Блакъ, являвшiйся со своимъ бифстекомъ и картофелемъ, и аккуратно стряпавшiй себѣ кушанье съ лукомъ; забавный Делоръ—и нѣсколько другихъ.

„Начался рядъ испытанiй.

— Ступай, достань намъ на два су чернаго пива!

— Кто это! Я? Вотъ еще!

„Мастерская трясется отъ громаднаго крика, украшеннаго бранными словами всяческаго сорта. И вдругъ, —угроза казни:

— Вертѣлъ на спину, вертѣлъ на спину!

„Дѣло состояло въ томъ, чтобъ раздѣть пацiента, привязать его къ чему-то въ родѣ столба и вымазать его съ головы до ногъ синей краской.

„Верещагинъ—ни гу-гу. Онъ ждалъ съ неподвижными и сердитыми глазами. А знаете, что онъ собирался сдѣлать? Онъ 15 лѣтъ молчалъ про это: но теперь можно сказать: онъ потихоньку вертѣлъ въ карманѣ ручку того хорошенькаго револьвера, котораго онъ никогда не покидалъ, твердо рѣшившись пустить его въ ходъ при первомъ же движенiи.

„По счастью, явился въ ту минуту другой новичокъ, который поплатился своею особою.

„Впослѣдствiи, Верещагинъ помирился со всѣми, но сдѣлался защитникомъ жертвъ, въ число которыхъ чуть было и самъ не попалъ. Его шуттабель

[1]) Въ это время обстоятельства Верещагинскаго семейства поправились вслѣдствiе полученiя богатаго наслѣдства послѣ смерти Алексѣя Васильевича Верещагина, о которомъ говорено уже выше.

крѣпко хлопалъ по рукамъ учителей; изъ нихъ многіе до сихъ поръ еще помнятъ ужасъ, происходившій въ мастерской, когда поднимался этотъ атлетъ со спокойнымъ лицомъ.

„До тѣхъ поръ Верещагинъ всего болѣе рисовалъ. Живопись красками пугала его. Напрасно Жеромъ и Видà старались уговорить его.“

Еще въ 1861 году, живя въ Пиренеяхъ на цѣлебныхъ водахъ Eaux-Bonnes, Верещагинъ познакомился съ живописцемъ Деверіа, доживавшимъ свой вѣкъ на югѣ Франціи и старавшимся позабыть утраченную свою репутацію. Во время короткаго своего знакомства съ Верещагинымъ, онъ пробовалъ поставить его на „путь истинный“, т.-е. отвратить отъ живой натуры и пріучить къ мысли о необходимости держаться всякихъ образцовъ. „Копируйте, копируйте съ великихъ мастеровъ,—твердилъ онъ ему.—Работайте съ натуры только тогда лишь, когда сами станете мастеромъ. Я двадцати двухъ лѣтъ написалъ свою картину „Рожденіе Генриха IV“ [1]). Что я такое сталъ съ тѣхъ поръ? Необходимость писать картины заставила меня писать съ натуры: вотъ и посмотрите, что изъ этого вышло“. Но Верещагинъ и не думалъ слушаться такихъ совѣтовъ. Въ 1864 году они для него опять возобновились. Жеромъ тотчасъ же принялся за ту самую проповѣдь, что и старикъ Деверіа, даромъ что считалъ его отсталымъ, а себя совершенно прогрессивнымъ художникомъ. Французы по части теоретической и классной рутины не уступятъ никому, ни даже самымъ закаленнымъ итальянцамъ. Жеромъ вовсе не зналъ и не понималъ своеобразной и своеобычной натуры Верещагина. Отказываться отъ копированія, отвертываться отъ великихъ „классическихъ“ образцовъ! Что за странность, что за чудачество! конечно, думалъ онъ, пожимая плечами. Какъ его самого, Жерома, учили на антикахъ и копіяхъ, такъ онъ думалъ учить и новоприбывшаго русскаго. Но тотъ ничего не хотѣлъ знать, кромѣ одной натуры. Въ самомъ дѣлѣ, бѣжать изъ Петербурга, отъ „Женіховъ Пенелопы“, для того, чтобъ въ Парижѣ удариться въ повтореніе того же псевдоклассицизма, въ святыхъ и героевъ старинныхъ живописцевъ! Нѣтъ, Верещагинъ былъ вѣренъ самъ себѣ, послѣдователенъ и рѣшителенъ: онъ отказался выполнять желаніе Жерома, какъ за три года прежде отказался выполнять желаніе живописца Деверіа. „Не смотря на всѣ совѣты Жерома, разсказываетъ онъ, я настойчиво отказался копировать старыя, пожелтѣвшія и почернѣвшія полотна Лувра“. Въ продолженіе всей своей жизни, Верещагинъ не сдѣлалъ ни одной копіи. Все, написанное его кистью, было только—„свое“.

Проживъ зиму 1864—65 года въ Парижѣ, онъ поѣхалъ снова на Кавказъ, благодаря деньгамъ, снова присланнымъ отъ отца. „Я вырвался изъ Парижа, разсказываетъ Верещагинъ, точно изъ темницы, и принялся рисовать на свободѣ съ какимъ-то остервенѣніемъ. Тому свидѣтель мой альбомъ, наполненный самыми тонкими и характерными рисунками, какіе я когда либо дѣлалъ. Альбомъ этотъ наполненъ за одинъ переѣздъ отъ Вѣны до Поти. На Закавказьѣ, на этотъ разъ я сдѣлалъ массу рисунковъ, изумившихъ впослѣдствіи Жерома и Видà. Но краски все еще казались мнѣ такъ трудны, что я гораздо охотнѣе работалъ карандашомъ и совсѣмъ-было краски забросилъ“.

На Кавказѣ Верещагинъ пробылъ на этотъ разъ всего нѣсколько мѣсяцевъ, но проѣхалъ очень много, повсюду рисуя безъ устали. Сколько ему пришлось перетерпѣть за это время всяческихъ лишеній, трудностей и даже болѣзней—это онъ разсказывалъ впослѣдствіи печатно, въ „Tour du monde“.

„Одинъ только видъ разнообразныхъ и любопытныхъ картинъ, разбросанныхъ всюду по дорогѣ, могъ заставить меня предпринять это трудное и утомительное путешествіе“, говоритъ онъ тутъ въ одномъ мѣстѣ. Въ концѣ того же 1865 года Верещагинъ воротился въ Парижъ, лишь на очень короткое время заглянувъ въ Петербургъ.

„Когда Верещагинъ воротился въ Парижъ послѣ второго своего путешествія на Кавказъ, говоритъ Монжуайе въ своей статьѣ въ „Gaulois“, и показалъ свои альбомы и рисунки Жерому и Видà, оба стали больше прежняго приставать къ нему, чтобъ вмѣсто карандаша онъ скорѣе принимался за краски. При этомъ Видà повторялъ ему много разъ: „Никто не рисуетъ такъ, какъ вы!“ И онъ самъ воспользовался однимъ изъ тѣхъ рисунковъ Верещагина, которыми такъ восхищался. Въ его столько знаменитыхъ иллюстраціяхъ къ „Евангелію“, которыми онъ былъ въ это самое время занятъ, и которыя вышли въ свѣтъ въ 1873 году, его превосходный „евангелистъ Лука“, совершенно въ восточномъ стилѣ, пишущій на колѣняхъ, есть воспроизведеніе одного этюда Верещагина, съ его согласія.

Въ Парижѣ, еще раньше конца года, Верещагинъ сдѣлалъ два большихъ превосходныхъ рисунка чернымъ карандашомъ, на основаніи своихъ кавказскихъ этюдовъ съ натуры: „Духоборцы на молитвѣ“ и „Религіозная процессія мусульманъ въ Шушѣ“ (въ Ширванѣ). Первый рисунокъ появился въ 1866 году на парижской художественной выставкѣ. „Жеромъ и Видà были въ восхищеніи отъ его оригинальности и отъ типичности дѣйствующихъ лицъ (разсказываетъ Кларесй въ своей статьѣ о Верещагинѣ, напечатанной въ „Temps“, въ декабрѣ 1881). Но не взирая на всѣ ихъ старанія, распорядители выставки повѣсили этотъ рисунокъ такъ высоко, что никто не могъ судить объ оконченности и совершенствѣ рисунка“.

Спустя годъ, оба рисунка находились также на академической выставкѣ 1867 года, въ Петербургѣ, но никто у насъ не обратилъ на нихъ особеннаго вниманія. „Духоборцы“ принадлежатъ теперь В. М. Жемчужникову, „Процессія въ Шушѣ“—П. М. Третьякову. Видà съ великимъ энтузіазмомъ много наговорилъ про Верещагина издателю „Tour du monde“, и отрывки изъ путешествія Верещагина по Кавказу

[1]) Картина, надѣлавшая въ 1827 году много шума. Но скоро потомъ Деверіа былъ разжалованъ изъ Рафаэлей и Паоло Веронезовъ, и никогда уже болѣе не поднимался въ мнѣніи французской публики.

войну. Изъ Туркестана онъ воротился живописцемъ войны и потрясающихъ трагедій, живописцемъ такого склада, какого прежде еще никто не видывалъ и не слыхивалъ ни у насъ, ни въ Европѣ.

Верещагинъ поѣхалъ въ Туркестанъ въ сентябрѣ 1867 г. Съ нимъ въ томъ году познакомился туркестанскій генералъ-губернаторъ, К. П. Кауфманъ, желая облегчить ему возможность узнать новозавоеванный восточный край, приконандировалъ его къ себѣ на службу, съ оффиціальнымъ титуломъ: „состоящій при генералъ-губернаторѣ прапорщикъ Верещагинъ." Военной формы онъ, однако же, не носилъ, а ходилъ въ штатскомъ платьѣ и въ бородѣ, съ согласія Кауфмана.

„Это сущая каторга проѣхать отъ Оренбурга до Ташкента", пишетъ Верещагинъ въ „Tour du monde". И однако же онъ эту каторгу храбро продѣлалъ, изъ любви къ живописи и новизнѣ, представляемой ему въ томъ краю природою, людьми и жизнью. Добравшись черезъ степи, фортъ № 1, Джанкентъ, фортъ № 2, фортъ Перовскій, городъ Туркестанъ, Джеикендъ, въ три недѣли, до Ташкента, онъ тамъ засѣлъ на всю зиму. И здѣсь, какъ во всю дорогу, онъ не переставалъ ни единой, кажется, минуты смотрѣть и смотрѣть, рисовать и рисовать.

Въ концѣ апрѣля 1868 года, Верещагинъ оставилъ Ташкентъ и пустился въ дальнѣйшее путешествіе, на югъ, по направленію къ Ходженту. Приблизительно на полдорогѣ, онъ остановился въ большой киргизской деревнѣ Бука, и думалъ пожить и порисовать тамъ довольно долго, но все неожиданно перемѣнилось.

Сначала пронеслась вѣсть, что бухарскій эмиръ въ Самаркандѣ, и собирается воевать съ Россіей. Верещагинъ этому не повѣрилъ и преспокойно остался въ Букѣ. Но скоро вѣсть о войнѣ подтвердилась.

„Я былъ уже нѣсколько дней въ Букѣ,—пишетъ онъ въ „Tour du monde" 1873 года,—какъ вдругъ узналъ изъ только-что полученнаго письма, что Россія готовится къ походу на Бухару, и что авангардъ нашего отряда даже выступилъ. Раньше этого извѣстія, я весь былъ предавъ мирнымъ занятіямъ, восхищался природой,—прогуливался, разспрашивалъ, писалъ, рисовалъ. Война! и такъ близко отъ меня, въ сердцѣ Средней Азіи! Мнѣ захотѣлось увидать изъ близи свалку битвъ, и я тотчасъ же покинулъ деревню Бука, гдѣ собирался пробыть гораздо дольше... Слухи о войнѣ уже распространились по странѣ, и я скоро замѣтилъ это на отношеніяхъ ко мнѣ жителей Буки. Только что выходя изъ дому, я уже видѣлъ свирѣпые взгляды. Проснулась внезапно вся недовѣрчивость мусульманина къ христіанину, побѣжденнаго къ побѣдителю. Тѣ самые люди, что такъ безцеремонно совали пальцы въ мой пилавъ и не пропускали случая попить моего чайку, притворялись теперь, что не замѣчаютъ меня, и нарочно не отвѣчали на мой поклонъ. Все въ нихъ говорило мнѣ: „Эй ты, христіанинъ! Наше время терпѣло твое присутствіе отъ кафира, но это было скорѣе не изъ дружбы, а изъ жалости къ тебѣ, собакѣ!"

Однако, не вышло ни за что. Верещагинъ поскакалъ по направленію къ Самарканду.

И все-таки онъ не поспѣлъ туда во-время: и его самого, и его спутника, Ив. Ал. Хлудова (сына извѣстнаго москвича-милліонера, прославившагося какъ тутъ, въ Средней Азіи, такъ еще прежде въ Англіи и Америкѣ, коммерческою предпріимчивостію), ихъ обоихъ задержали въ дорогѣ, потому что отъ генералъ-губернатора былъ отданъ приказъ никого не пропускать. Верещагинъ былъ въ отчаяніи. „Опять запаздываніе! говорилъ онъ самъ себѣ. Самаркандъ возьмутъ безъ тебя. Ты не увидишь сраженія, сколько тебѣ ни хочется присутствовать при этомъ новомъ для тебя зрѣлищѣ!" (Tour du monde). Наконецъ, послѣ многихъ хлопотъ и усилій, онъ пріѣхалъ въ Самаркандъ, но только уже на другой день послѣ вступленія туда русскихъ войскъ, безъ боя, 2 мая 1868 г. „Взъѣхавъ на вершину холма, —разсказываетъ Верещагинъ въ „Tour du monde",—я остановился ослѣпленный и, можно сказать, подавленный удивленіемъ и восторгомъ. Самаркандъ лежалъ внизу подо мною, затопленный зеленью. Надъ его садами и домами поднимались древнія гигантскія мечети, и я, пришедшій изъ такой дали, готовился вступить въ городъ, когда-то великолѣпный, столицу Тамерлана"...

Водворившись въ Самаркандѣ, Верещагинъ тотчасъ принялся бродить по городу и разъѣзжать по окрестностямъ, разсматривая и изучая заманчивый для него новый восточный край, рисуя все поражавшее его. Напрасно его останавливали помощникъ самаркандскаго комендаита, хорошо извѣстный въ Туркестанѣ маіоръ Сёровъ. Онъ умолялъ Верещагина не рисковать жизнью, не ѣздить по окрестностямъ безъ конвоя; но Верещагинъ его не слушался и продолжалъ ходить и ѣздить всюду одинъ.

Въ это время, вслѣдствіе новыхъ непріязненныхъ демонстрацій бухарскаго эмира, былъ выдвинутъ на встрѣчу ему русскій отрядъ, и считавшаяся неприступною крѣпость Катти-Курганъ безъ сопротивленія отворила свои ворота. Скоро оттоиъ прибыли сами, въ русскій лагерь, два посланника отъ эмира, для переговоровъ. Переговоры эти вели, съ нашей стороны, правитель канцеляріи генералъ-губернатора, генералъ Гейнсъ, а роль секретаря исполнялъ при немъ, на этотъ разъ—Верещагинъ. Лежа на травѣ, пока другіе сидѣли на коврахъ, онъ быстро и вѣрно записывалъ всѣ происходившіе совѣщанія и разговоры. Его отчетъ, можно сказать, стенографическій, и въ высшей степени характерный и интересный, ущелѣлъ до сихъ поръ. Ему слѣдуетъ однажды появиться и въ печати. Переговоры, однако, не привели ни къ чему, и военныя дѣйствія возобновились. Мягкіе предвари генерала Кауфмана, что что-то недоброе готовится въ Самаркандѣ. Верещагинъ, много разъ собственными глазами видѣвшій случаи видѣть, какъ нужны, передъ битвами и на базарахъ, фанатизированіе народа къ возстанію, такіе предвари Кауфмана: но этому неслѣдчену нельзя было останавливаться, и онъ двинулся впередъ съ главными своими отрядами (тысячи въ 1[illegible] человѣкъ), оставивъ въ Самаркандѣ лишь гарнизонъ, человѣкъ въ 500, подъ начальствомъ полковника барона Штемпеля. Въ городѣ оставались также и

ловѣкъ 200—300 русскихъ солдатъ, раненыхъ при послѣднихъ бояхъ, или вообще больныхъ.

Но пока генералъ Кауфманъ одерживалъ, подъ Зербулахомъ, блестящую побѣду надъ бухарскимъ войскомъ, подъ предводительствомъ Омеръ-бея, бѣглаго русскаго казака, узбеки, тайно сговорившись съ жителями Самарканда, вдругъ громадными массами (тысячъ въ 25, говоритъ Вамбери) окружили городъ и сдѣлали послѣднее усиліе, чтобы освободить Тамерланову столицу, драгоцѣнную жемчужину Средней Азіи. И тутъ, нежданно-негаданно, Верещагину пришлось не только „увидать“ войну, но и принять въ ней громадное участіе лично. Онъ ничего не потерялъ, что Самаркандъ былъ взятъ безъ него. Тутъ произошло теперь многое такое, что̀ затмевало всѣ предыдущія событія.

Я могу разсказать тогдашнія дѣла со словъ нѣсколькихъ очевидцевъ, частью даже со словъ самого генерала Кауфмана, переданныхъ мнѣ знакомыми мнѣ военными [1]), и, наконецъ, частью, по разсказамъ самого Верещагина.

Верещагинъ не пошелъ къ Зербулаху. Онъ остался въ Самаркандѣ, и собирался въ дальнѣйшее путешествіе по Туркестану, „такъ какъ пыль и крики мало знакомили меня,—говоритъ онъ,— съ настоящею войною“. Въ это время массы непріятеля обложили крѣпость, и черезъ день пошли на штурмъ. Вдругъ онъ услыхалъ выстрѣлы и крики „уръ!“ на стѣнахъ [1]). Онъ такъ и бросилъ недопитый чай, схватилъ револьверъ и побѣжалъ въ самое опасное мѣсто. Тутъ онъ пробылъ, въ помянутыхъ бояхъ, цѣлыхъ 8 дней. Можетъ быть, ни одинъ солдатъ, ни одинъ офицеръ не работалъ столько, сколько Верещагинъ. Онъ поспѣвалъ всюду, на всѣхъ вылазкахъ былъ впереди, нѣсколько разъ схватывался въ рукопашную съ узбеками, и только подоспѣвавшіе во-время солдаты выручали его изъ вѣрной смерти, такъ какъ на него накидывалось иногда по нѣсколько человѣкъ. Однажды схватившая его толпа узбековъ затащила его въ лавочку и собиралась съ нимъ покончить; но нѣсколько прибѣжавшихъ русскихъ солдатъ мгновенно освободили его и перебили непріятеля. Когда уставшіе солдаты не двигались болѣе съ мѣста, Верещагинъ самъ, своими руками, нагружалъ трупы на арбы. Громадная масса людскихъ и лошадиныхъ труповъ гнила подъ знойными лучами майскаго туркестанскаго солнца, у самыхъ стѣнъ Самарканда, грозила болѣзнями и буквально отравляла воздухъ. Никто почти изъ солдатъ не хотѣлъ притронуться къ этимъ трупамъ, представлявшимъ видъ какого-то киселя. Верещагинъ рѣшился взяться и за это дѣло. Онъ втыкалъ штыкъ въ тѣла и проталкивалъ ихъ отъ стѣнъ. Когда однажды непріятель взошелъ на стѣну, и привязавъ красное знамя на ближайшей саклѣ, бросился на русскія пушки, Верещагинъ, видя, что „ура“-то всѣ кричатъ, но никто не идетъ впередъ, даже несмотря на то, что полковникъ Назаровъ, одинъ изъ самыхъ бравыхъ защитниковъ Самарканда, приказалъ офицерамъ шашками гнать солдатъ впередъ и самъ билъ направо и налѣво,—бросился впередъ, крикнувши: „За мной, братцы!“ Онъ увлекъ солдатъ и отогналъ непріятеля. Около него было убито, во второй день штурма, около 40 человѣкъ, изъ которыхъ нѣкоторые залили своею кровью все его пальто (пальто было тутъ у него роскошью: почти все остальное время штурма, Верещагинъ былъ въ одной рубашкѣ и холщевыхъ штанахъ, съ солдатскимъ ружьемъ со штыкомъ въ рукахъ, на головѣ поярковая шляпа; а когда пулей ее сбило у него съ головы, онъ надѣлъ себѣ, отъ жары, чахолъ офицерской фуражки; у пояса у него была сума съ патронами). Разъ у него перебило пулей ружье у самой груди; другой разъ онъ получилъ страшный ударъ въ ногу камнемъ—они сыпались на русскихъ градомъ изъ саклей. Крови вытекло не мало изъ раны, но Верещагину было стыдно показать себя потомъ „раненымъ камнемъ“. Онъ отвязалъ узбекское знамя, несмотря на то, что въ эти минуты по его рукамъ стрѣляли, и снесъ его полковнику Назарову, который отдалъ его солдатамъ на портянки. „Дрались, не переставая, 8 дней и 8 ночей,—разсказываетъ Кларети,—со словъ Верещагина, въ „Figaro“ (Декабрь 1881). Штурмъ былъ отчаянный, онъ шелъ безъ единой перемежки: на военномъ совѣтѣ рѣшено было взорвать крѣпость въ крайности. Смерть была неизбѣжна. Сдаться—это значило осуждать свою голову на отрубленіе. Но таинственный голосъ шепталъ Верещагину: „Ты не будешь убитъ, и все, что̀ теперь видишь, ты это однажды нарисуешь на картинахъ!“ Особенно одинъ часъ былъ грозенъ и безнадеженъ. Ночью, нападающіе сожгли большія городскія ворота и яростно бросились впередъ черезъ огонь. Но ихъ отгѣснили. „Я помню свирѣпыя головы варваровъ, — разсказывалъ Верещагинъ,—красные отблески на штыкахъ нашихъ солдатъ и помянутые командные крики артиллерійскаго офицера!“

Горсточка русскихъ защитниковъ Самарканда продолжала мужественно отбивать штурмъ, и днемъ и ночью. Всѣ спали у воротъ между солдатами, среди массы блохъ и вшей. Купцы, бывшіе въ крѣпости, все время молились Богу и угощали офицеровъ, а съ ними и Верещагина, борщемъ и чаемъ. Весь гарнизонъ звалъ Верещагина, совсѣмъ постороннаго, „Васильемъ Васильевичемъ“, словно кого-то самаго близкаго „своего“. Посылали изъ крѣпости одного вѣстника за другимъ къ Кауфману, чтобы увѣдомить его объ отчаянномъ положеніи Самарканда, готоваго опять воротиться въ азіатскія руки, но всѣ посланные киргизы попадались въ руки непріятеля, всѣмъ имъ рѣзали головы. Наконецъ одинъ, на седьмой день, добрался до Кауфмана и принесъ ему нѣмецкую записочку отъ командира, гдѣ говорилось, что гарнизонъ въ крайности: нѣтъ соли, нѣтъ воды, половина людей перебита и перерѣзана. Кауфманъ воротился, поднялъ на штыкъ весь городъ, сжегъ базаръ. Но всѣ

[1]) Генераломъ А. К. Гейнсомъ и друг., а также г. Куномъ, чиновникомъ особыхъ порученій при генералѣ Кауфманѣ. *В. С.*

[1]) „Уръ“ по-татарски значитъ: „бей! катай!“ Это—обычный крикъ татаръ въ бою. Отъ него, несомнѣнно, произошло русское „Ура“.

товарищи по защитѣ Самарканда приписывали Верещагину одну изъ самыхъ главныхъ ролей въ этомъ дѣлѣ; онъ отстоялъ даже одну русскую пушку (а пріобрѣтеніе хотя бы одной пушки было очень важно для узбековъ: у нихъ были только фальконеты). Разсказывали даже, будто солдаты заявили, что раньше, чѣмъ Верещагину, никому не слѣдуетъ и крестовъ-то давать. Генералъ Кауфманъ, едва въѣхавъ въ Самаркандъ, выслушалъ отъ коменданта Штемпеля докладъ о томъ, что, не будь тутъ Верещагина, быть можетъ, не удалось бы отстоять Самаркандъ. Впечатлѣніе побѣды туркменовъ было бы по всей Средней Азіи громадное. Полковникъ Назаровъ тоже горячо подтверждалъ о необычайномъ участіи Верещагина. Раненые солдаты, сложенные во дворцѣ эмира, цѣловали руки начальнику штаба, обрадованные возвращеніемъ русскихъ, и громко заявляли, что, не будь тутъ „Василья Васильевича", пропалъ бы Самаркандъ! Еще на мѣстѣ битвы товарищи поздравляли Верещагина съ „первымъ крестомъ". Услыхавъ все, что безъ него происходило, генералъ Кауфманъ взглянулъ около себя—но нигдѣ не видать было Верещагина. Его послали отыскивать, насилу отыскали. Онъ гдѣ-то спалъ мертвымъ сномъ послѣ 8-ми дневной муки и утомленія. Тогда Кауфманъ передъ всѣмъ своимъ штабомъ благодарилъ Верещагина. Но этому было досадно видѣть, какъ тѣ самые люди, которые всего за день передъ тѣмъ на чемъ свѣтъ стоитъ бранили генерала Кауфмана, теперь разстилались передъ нимъ: и онъ, со всегдашнею правдивостью и смѣлостью, прямо при всѣхъ сказалъ генералу Кауфману, что въ эти дни общій голосъ всѣхъ солдатъ былъ тотъ, что онъ „крѣпость не устроивши ушелъ". Увѣряли тогда, будто генералъ Пистолькорсъ (теперь уже умершій), лихой кавалеристъ, совѣтовалъ разстрѣлять за это Верещагина. Но генералъ Кауфманъ былъ человѣкъ рѣдкій, вовсе не рутинный и не дюжинный, человѣкъ умный, высоко честный и благородный, а потому способный понимать честность и благородство также и въ другихъ. Ему и въ голову не пришло расправляться съ Верещагинымъ такъ, какъ его учили другіе. Онъ представилъ Государю Императору о дѣлахъ Верещагина, и ходатайствовалъ объ офицерскомъ Георгіѣ для него. Но Верещагинъ еще ранѣе упрашивалъ генерала Кауфмана оставить его безъ наградъ, такъ какъ думалъ, что человѣку можно прожить и безъ нихъ. Кауфманъ сначала былъ очень разсерженъ, пришелъ даже въ негодованіе; потомъ, душевно любя и уважая Верещагина, сталъ уговаривать. Когда назначеніе пришло, Кауфманъ побѣдилъ его упорство только тѣмъ, что снялъ съ собственной груди крестъ, 15 лѣтъ имъ носимый, и надѣлъ на Верещагина. Тотъ, блѣдный и мрачный, стоялъ, заложивъ руки за спину и прислонясь спиной къ стѣнѣ. Онъ молча покорился. Скоро потомъ самыя сердечныя отношенія между ними однако же возобновились.

Верещагинъ провелъ лишь нѣсколько мѣсяцевъ въ Туркестанѣ, то въ разъѣздахъ и маленькихъ путешествіяхъ, то въ Самаркандѣ и Ташкентѣ, за холстами и кистями. Но какъ ни много онъ работалъ въ это время, а все-таки, по прежнему, продолжалъ много и читать. Онъ всего болѣе читалъ въ это время Спенсера, а изъ русскихъ журналовъ „Вѣстникъ Европы".

Въ концѣ 1868—1869 года онъ пріѣхалъ въ Европу, и, по всегдашнему, тотчасъ же поскакалъ въ Парижъ. Когда же ранней весной, или въ началѣ 1869 г., пріѣхалъ въ Петербургъ, со всѣмъ своимъ штабомъ, Кауфманъ, Верещагинъ тоже сюда пріѣхалъ, и предложилъ устроить большую „Туркестанскую выставку", еще первую въ Россіи. Онъ получилъ на то разрѣшеніе, и устроилъ ее великолѣпно, съ большимъ блескомъ и необыкновенно художественно: онъ самъ ее разставлялъ, развѣшивалъ и прибивалъ. Помѣстилась она въ домѣ Министерства Государственныхъ Имуществъ (тогдашній министръ, генералъ-адъютантъ Зеленый, былъ большой пріятель Кауфмана). Въ одной залѣ помѣстились зоологическія и минералогическія коллекціи Сѣверцова и Татаринова, въ двухъ другихъ—этнографическія коллекціи оружія, одеждъ, ковровъ и всяческихъ туземныхъ бытовыхъ произведеній, принадлежащихъ самому Верещагину, генералу Гейнсу, Черняеву и друг. Наконецъ, еще одна особая зала была наполнена картинами, этюдами и рисунками Верещагина.

Эта выставка (безплатная), была диковинкой для Петербурга. На нее съ любопытствомъ ходили толпы народа. Всѣ оставались очень довольны картинами и набросками Верещагина, но, кажется, никто не замѣчалъ еще въ нихъ настоящаго художественнаго ихъ значенія. Для всѣхъ Верещагинъ былъ живописецъ совершенно новый, совершенно неизвѣстный — два его рисунка съ выставки 1867 года, „Дуэборцы" и „Религіозная процессія", давно уже были забыты или остались нало замѣченными; ни о какихъ другихъ его произведеніяхъ ничего не было слышно, и большинство скорѣе смотрѣло на его картины, какъ на нѣчто этнографическое, какъ и на всю остальную выставку. „Голосъ" (№ 86) говорилъ, что собраніе Верещагина „представляетъ необыкновенный интересъ", а почему? потому только, что талантливый художникъ избиралъ сюжеты своихъ работъ такимъ образомъ, что ихъ собраніе „даетъ очень живое понятіе о наружности и нравахъ жителей Туркестанскаго края; передъ вами множество характеристическихъ типовъ, взятыхъ изъ самыхъ разнообразныхъ слоевъ туземнаго общества, начиная отъ ученаго муллы и кончая индійцемъ-бродягой, забредшимъ въ Туркестанъ..." и т. д.—однимъ словомъ, писателю „Голоса" картины Верещагина казались интересными преимущественно со стороны научной, нравоописательной. Картины же: „Послѣ неудачи" и „Послѣ удачи" казались автору очень интересны спеціально потому, что здѣсь „съ необыкновенною яркостью выступаетъ характеръ той жизни, которую приходилось вести первое время завоевателямъ Туркестана". Самостоятельнаго творчества и художественнаго созданія авторъ тутъ никакого еще не открывалъ. Что фотографіи, снятыя съ натуры, для иллюстраціи, что картины, написанныя Верещагинымъ — между тѣми и другими ему не видно было никакой разницы. „Вир-

жевыя Вѣдомости“ (высказавшія, впрочемъ, свое мнѣніе не тотчасъ же, а позже, по поводу Верещагинской выставки 1874 года, въ своемъ № 85) сравнивали Верещагина съ Горшельтомъ, и отдавали этому послѣднему предпочтеніе во всѣхъ отношеніяхъ. „Горшельтъ,—говорили онѣ,—явился на Кавказъ художникомъ уже сложившимся, знающимъ свои средства. Въ первой выставкѣ работъ г. Верещагина (1869), напротивъ, видно было еще колебаніе его въ выборѣ направленія. И эта недостаточная подготовленность не могла не заставлять художника ограничиваться одиночнымъ изученіемъ особей, его поразившихъ, ибо для группировки болѣе трудной не хватало у него силы и опытности, а глазъ не успѣлъ еще пріобрѣсти мѣткости въ выборѣ картинныхъ пятенъ для рисунка...“ Впрочемъ, не всѣ газеты высказывали такія каррикатурныя мнѣнія, какъ „Голосъ“ и „Биржевыя Вѣдомости“. Въ “С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“ (№ 105) мы находимъ нѣсколько отзывовъ, вполнѣ вѣрныхъ, мѣткихъ и въ высшей степени симпатичныхъ. „Произведенія Верещагина, было тутъ сказано, оставляютъ далеко за собою все то, что привозили до сихъ поръ изъ своихъ путешествій наши художники-туристы. Картины Верещагина масляными красками свидѣтельствуютъ о его способности удачно выбирать предметы для наблюденія и глубоко понимать наблюдаемое. Нѣсколько выставленныхъ имъ головокъ, изображающихъ типы нѣстныхъ жителей, столь выразительны и дышатъ такой правдой, что не видавши ни разу подобныхъ физіономій, можно утверждать, что художникъ выбралъ и изобразилъ личности самыя характерныя. Въ болѣе сложныхъ картинахъ своихъ, Верещагинъ внесъ интересъ общечеловѣческій въ изображеніе нравовъ, которые другому показались бы только дикими или смѣшными... Онъ прекрасно владѣетъ кистью и колоритомъ...“

Такого мнѣнія были у насъ въ то время, по счастію, многіе. Помимо газетъ, въ обществѣ петербургскомъ быстро разнеслась вѣсть о новомъ живописцѣ-восточникѣ и его необыкновенно талантливыхъ картинахъ, столько непохожихъ на все, что до тѣхъ поръ было у насъ извѣстно. При томъ же, Туркестанъ въ высшей степени занималъ тогда общее любопытство. Верещагинскими картинами восхищались очень многіе, не взирая даже на то, что ихъ живопись была лишена всякаго блеска и колоритности, представляла что-то мутное и мрачное, сухое и коричневое, не дававшее даже и издали подозрѣвать великолѣпный, полный лучезарнаго свѣта колоритъ будущаго Верещагина.

Изъ четырехъ главныхъ картинъ на выставкѣ, двѣ принадлежали генералу Гейнсу: это „Послѣ удачи“ и „Послѣ неудачи“. Съ Гейнсомъ Верещагинъ близко сошелся и подружился въ Туркестанѣ, и, по его собственнымъ словамъ, многимъ былъ ему обязанъ. Онъ подарилъ ему, въ разное время, нѣкоторыя изъ лучшихъ тогдашнихъ своихъ произведеній: всѣ этюды для картины „Бурлаки“, большой рисунокъ „Религіозная процессія въ Шушѣ“, множество этюдовъ туркестанскихъ типовъ, и двѣ, едва ли не первыя тогда картинки съ военнымъ содержаніемъ: „Послѣ неудачи“, „Послѣ удачи“. Онѣ произвели глубокое впечатлѣніе и на Императора Александра II, и на Императрицу Марію Александровну, при первомъ же посѣщеніи Ими туркестанской выставки: Государь долго не отходилъ отъ нихъ, Императрица вздрогнула при первомъ же взглядѣ. Въ самомъ дѣлѣ, въ какихъ прежнихъ „военныхъ картинахъ“ бывала представлена такая неподкупная, такая безпощадная правда? Тотчасъ послѣ окончанія выставки, обѣ картины были поднесены генераломъ Гейсомъ Государю Императору, и Онъ ихъ такъ любилъ, что онѣ постоянно потомъ висѣли у Него въ кабинетѣ. Третья картина: „Опіумоѣды“ была поднесена генераломъ Кауфманомъ почти тотчасъ послѣ выставки Великой Княгинѣ Александрѣ Петровнѣ, которая еще во время выставки въ высшей степени восторгалась и оригинальнымъ, талантливымъ авторомъ, и этою потрясающею его картиною.

Четвертая картина „Бача и его поклонники“ присутствовала на выставкѣ лишь въ видѣ фотографіи. Генералъ Кауфманъ замѣтилъ какъ-то художнику, что она неприлична, и Верещагинъ, всегда столько впечатлительный, уничтожилъ оригиналъ. Съ него осталось лишь 4—5 фотографическихъ копій [1]). Впрочемъ, такое преслѣдованіе сюжета, дѣйствительно еще небывалаго въ художественныхъ коллекціяхъ, не помѣшало появленію его въ свѣтъ, какъ одной изъ иллюстрацій Путешествія Верещагина по Средней Азіи („Tour du Monde“ 1873 г.), вмѣстѣ съ первыми тремя картинами и многими другими туркестанскими сюжетами.

Зная характеръ и натуру Верещагина, я никогда не могъ довольно надивиться тому, какъ онъ могъ, въ 1868 и 1869 годахъ, разрознивать свои картины? Уже и въ то время у него ясно звучала та самая нота, которая впослѣдствіи такъ громко слышна во всей его художественной дѣятельности: это—желаніе, это—потребность рисовать не отдѣльныя картины и картинки, а полныя, многосоставныя, крѣпко связанныя цѣлыя. У него задачи—всегда такія многосложныя, его умъ и духъ адресуются всегда къ столькимъ разнообразнымъ сторонамъ предмета, что въ одной, даже въ двухъ-трехъ картинахъ этого не выскажешь, и надобенъ ихъ цѣлый рядъ. Какъ я уже говорилъ выше, Верещагинъ—живописецъ „хоровъ“ и „народа“; мелочами и пустяками большинства европейскихъ живописцевъ онъ вовсе не умѣетъ интересоваться. Если не въ 1869 году, тотчасъ же съ перваго его появленія на выставкѣ, то по крайней мѣрѣ теперь, я думаю, каждому совершенно ясно, что съ самаго пріѣзда въ Туркестанъ, Верещагинъ, ошеломленный, до глубины души потрясенный, жизнью и людьми глухого Востока, принялся не за отдѣльныя картины, а за цѣлый рядъ ихъ, составляющій одно цѣлое. Еще до войны и Самарканда, онъ началъ брать одну за другою главныя ноты средне-азіатской, „мирной“, ежедневной жизни. „Опіумоѣды“, „Бача“, „Дервиши“, „Нищіе“, „Жиды-торговцы“ — вообще всѣ

[1]) Одинъ изъ этихъ рѣдчайшихъ экземпляровъ принадлежитъ автору статьи.

1872 году Верещагинъ „произвелъ великое впечатлѣніе въ Лондонѣ“, но съ англійскимъ филистерствомъ прибавлялъ, что уже и въ это время Верещагинъ „могъ за поясъ заткнуть своего учителя Жерома созданіями никѣмъ непревзойденными по жестокому цинизму и хладнокровной жестокости“ (точно будто Верещагину сердечно любы приходились тѣ азіятскіе ужасы, которые онъ воспроизводилъ!).

Къ веснѣ 1873 года у Верещагина была уже совершенно окончена главная масса туркестанскихъ картинъ. Быть можетъ, вслѣдствіе прошлогодняго успѣха, онъ свезъ эти картины, вмѣстѣ съ этюдами, дѣланными на мѣстѣ, въ Азіи, въ Лондонъ, и въ апрѣлѣ выставилъ въ Хрустальномъ Дворцѣ. Въ предисловіи къ каталогу, превосходно составленному имъ самимъ (и переведенному на англійскій языкъ великимъ его почитателемъ, Дельмаромъ Морганомъ, членомъ лондонскаго Географическаго общества, бывавшимъ прежде въ Россіи), Верещагинъ говорилъ: „Варварство средне-азіятскаго населенія такъ громадно, а экономическое и соціальное положеніе въ такомъ упадкѣ, что чѣмъ скорѣе проникнетъ туда, съ того или другого конца, европейская цивилизація, тѣмъ лучше. Если мои вѣрные очерки помогутъ уничтоженію недовѣрчивости англійской публики къ ихъ естественнымъ друзьямъ и сосѣдямъ въ Средней Азіи, тягость путешествія и трудъ устройства выставки будутъ болѣе чѣмъ вознаграждены“. Но въ началѣ каталога стояло также извѣщеніе, что „ни одна картина не продается“. Выставка продолжалась четыре мѣсяца.

Впечатлѣніе, произведенное на англійскую публику, было опять необычайно. Въ массѣ лондонскихъ газетъ появились статьи, мало того что сочувственныя, но восторженныя. Многіе иллюстрированные журналы тотчасъ напечатали портреты и краткія (далеко не вполнѣ вѣрныя) біографіи Верещагина. Для примѣра я приведу нѣсколько выдержекъ изъ характернѣйшихъ статей.

Газета „Times“ (4-го апрѣля) очень восхищалась силой исполненія и глубокимъ изученіемъ предмета, умѣньемъ владѣть красками и эффектами освѣщенія. Про нѣкоторыя картины, особенно про „Стражей у дворца эмира“, газета говорила, что „сколько ихъ ни хвали, все будетъ мало: такъ далеко идетъ реализмъ въ изображеніи этихъ живописныхъ декарей“... А когда, спустя 3 мѣсяца, было выставлено еще 18 новыхъ картинъ, „Times“ (въ своемъ № 9-го іюля) привѣтствовала и ихъ съ восхищеніемъ, говоря, что на такихъ произведеніяхъ „надо учиться“.

„Graphic“ (12-го апрѣля) тоже признавалъ „Стражей у дворца эмира“ перломъ всего собранія, а собраніе это—„полнымъ достоинствъ необычайныхъ!“

„Pall Mall Gazette“ (9-го апрѣля) говорила: „Мы отъ роду не видывали болѣе живаго изображенія почти вовсе невѣдомаго міра. Назвать большинство произведеній г. Верещагина (какъ онъ самъ это дѣлаетъ) эскизами—было бы несправедливо; до того совершенно и вѣрно выполнено все, что писалъ этотъ художникъ при Богъ знаетъ какихъ затрудненіяхъ. Этюды масляными красками никакъ не могутъ считаться „набросками“, развѣ по величинѣ... Вездѣ Верещагинъ оказывается столько же превосходнымъ колористомъ, какъ и рисовальщикомъ. Какъ ландшафты, такъ и перспективы его свидѣтельствуютъ о необыкновенной вѣрности представленія, отчетливости и простотѣ стиля, а также о тонкомъ художественномъ вкусѣ... Знойный дневной свѣтъ Туркестана — вотъ что Верещагинъ любитъ болѣе всего... Въ результатѣ у него является нѣсколько картинъ ослѣпительнаго свѣта и жизни, интересныхъ по изображеннымъ тутъ впервые сценамъ, а также потому, что онѣ знакомятъ насъ съ оригинальнымъ и значительнымъ художникомъ“... Про рисунки карандашемъ газета говорила, что это—такая коллекція для этнографа и физіонomиста, которая не имѣетъ себѣ подобной.

Газета „Spectator“ (12-го апрѣля), наполнивъ нѣсколько столбцовъ восторженными описаніями каждой отдѣльной картины Верещагина, ихъ блеска, силы и выраженія, говорила, что „онѣ не похожи ни на что, когда-либо видѣнное въ Англіи, онѣ стоятъ одиноки въ своей красотѣ и варварствѣ“... Про пейзажи критикъ говорилъ: „Эти страшныя ущелья, съ желтыми долинами внизу; эти широкія красныя горы съ зелеными жилами; чудные пестрые и бѣлые цвѣты, высокіе и вѣтвистые, словно наши деревья; глубокая голубизна тихихъ водъ; суровыя, насупленныя скалы; тропинки, сверкающія красками, подобно дорожкамъ изъ драгоцѣнныхъ камней въ древнихъ восточныхъ легендахъ—все это неслыханныя и невиданныя вещи въ живописи“...

„Saturday Review“ (26 апрѣля) говорила, что не вполнѣ довѣряетъ тѣмъ ужасамъ, какіе рисуетъ Верещагинъ, напримѣръ пирамиды изъ череповъ въ степи—должно быть-дескать этого вовсе и нѣтъ на свѣтѣ, но все-таки удивлялась „мастерству“ Верещагина, заявляла, что онъ по техникѣ своей совершенно отличается и отъ парижской школы Жерома, и отъ мюнхенской Каульбаха и Пилоти. „Дикая сила Верещагина—не французская и не баварская, говорилъ критикъ: она полуварварская и русская“... Въ общемъ, англійскій писатель произноситъ такое пророчество: „Если не ошибаемся, этотъ русскій сдѣлаетъ себѣ европейское имя“. Это предсказаніе, кажется, достаточно оправдалось!

Аткинсонъ, въ своемъ „An art tour“, распространяясь о живописности Верещагинскихъ сюжетовъ, о вѣрности и мастерствѣ его изображеній, о чрезвычайной „зрѣлости“ его ландшафтовъ, заявляетъ, какъ общій выводъ, что сцены Верещагина—страшны, потому что глубоко правдивы, а что самъ онъ доказываетъ „способность русскихъ художниковъ шагнуть на новые пути“.

Пока все это происходило, думалось и писалось въ Лондонѣ, въ Вѣнѣ шла всемірная выставка. Понятно, что тамъ не могло быть Верещагинскихъ картинъ. Ихъ замѣнялъ одинъ всего небольшой этюдъ масляными красками: „Голова ташкентца“. Но какъ ни превосходно, какъ ни поразительно рельефно была написана эта голова, посѣтители всемірной выставки не имѣли бы понятія о Верещагинѣ, еслибъ тутъ же не была выставлена въ фотографическомъ отдѣлѣ,

какъ выставочный контингентъ мюнхенскаго фотографа Оберметтера, цѣлая коллекція двадцати большихъ сниmковъ съ тѣхъ самыхъ картинъ, которыя въ эту минуту поражали Лондонъ. Я помню, какъ и я, на свою долю, былъ изумленъ въ Вѣнѣ, случайно забредя, вмѣстѣ съ Антокольскимъ, въ тотъ уголъ всемірной выставки, гдѣ висѣли эти фотографіи. Мы только-что вмѣстѣ восхищались двумя самыми тузовыми картинами выставки: „Портретомъ Прина“ Реньо и „Бурлаками“ Рѣпина—и вдругъ, это неожиданное, совершенно нечаянное знакомство съ какими то еще новыми поразительными картинами; да еще новаго, намъ совершенно неизвѣстнаго художника! Надо сказать, что до той минуты я не видалъ ни единой картины Верещагина: на выставкѣ 1869 года, въ Петербургѣ, я не могъ быть; четыре же главныя ея картины: „Опіумоѣды“, „Бача“, „Послѣ удачи“, „Послѣ неудачи“, я узналъ лишь позже, по „Всемірной Иллюстраціи“. Антокольскій тоже не зналъ картинъ и этюдовъ Верещагина 1869 года (онъ былъ тогда, кажется, въ Берлинѣ). Тѣмъ громаднѣе и поразительнѣе было на обоихъ насъ впечатлѣніе отъ этихъ картинъ, отъ этихъ неслыханныхъ и невиданныхъ сюжетовъ. Нужды нѣтъ, что тутъ не было красокъ, а только однѣ фотографіи—мы оба разомъ и до корней души были потрясены. Мы долго простояли передъ этими сѣро-лиловыми листами, но намъ казалось, что передъ нашими глазами разстилаются всѣ чудеса совершеннѣйшихъ палитръ. Потомъ, мы всякій день ходили, еще и еще, разсматривать эти столько новыя художественныя чудеса.

Отдавая впослѣдствіи отчетъ объ искусствѣ на вѣнской всемірной выставкѣ (въ „СПБ. Вѣдом.“, перепечатанный потомъ отдѣльнымъ томомъ)—при чемъ мой отчетъ былъ едва ли не *единственный* тогда во всей русской журналистикѣ—я говорилъ, что, по моему, Верещагинъ для насъ то же, что Жеромъ для Франціи: у него то же затаенное негодованіе противъ возмутительнѣйшихъ событій прежняго и новаго времени, тотъ же духъ протеста противъ безобразій и варварствъ въ исторіи и жизни, и вмѣстѣ то же мастерство, сила, почти рѣзкость выраженія. Я указывалъ на то, что гораздо нужнѣе было бы, чтобъ въ русскомъ отдѣлѣ, а не въ чьемъ-то чужомъ, висѣли такія созданія Верещагина, вмѣсто разныхъ какихъ-то картоновъ и плановъ. Въ заключеніе, я особенно выражалъ свое удивленіе передъ картиной: „Апоѳеоза войны“ (пирамида исполосованныхъ череповъ въ степи). Нѣмецкіе критики, точь-въ-точь русскіе, ровно ничего не сказали про эти изумительныя сочиненія.

Въ теченіе остальныхъ мѣсяцевъ 1873 и въ первые 1874 года, Верещагинъ написалъ еще нѣсколько туркестанскихъ картинъ въ Мюнхенѣ. Въ мартѣ 1874 г. онъ привезъ свою коллекцію, въ полномъ составѣ, въ Петербургъ, и выставилъ въ домѣ министерства внутреннихъ дѣлъ. Помѣщеніе было очень неудовлетворительное; большинство комнатъ были тѣсныя и темныя, время тоже стояло сумрачное и сырое, такъ что Верещагину пришлось нѣкоторыя картины освѣтить огнемъ. Вспомнивъ, какъ за годъ передъ тѣмъ, въ 1873 году, была выставлена въ „Künstlerhaus“ знаменитая картина Макарта „Катерина Корнаро“, я совѣтовалъ Верещагину точно также устроить надъ картинами родъ горизонтальныхъ щитковъ или кровелекъ изъ темнаго коленкора, такъ чтобъ зрителю не видно было окна. Онъ принялъ этотъ совѣтъ, и впослѣдствіи уже всегда такъ выставлялъ свои картины. Но, не взирая на всѣ неблагопріятныя условія, съ первыхъ же дней успѣхъ выставки сдѣлался такой колоссальный, какого у насъ еще никогда не бывало. Положимъ, до извѣстной степени успѣху способствовало то, что выставка была вполнѣ *даровая*, и могъ туда идти кто хотѣлъ, и сколько разъ хотѣлъ. Но много бывало на свѣтѣ выставокъ даровыхъ, а все-таки на нихъ не являлось той страшной толпы народа, какая тутъ была все время. Можно смѣло сказать, что будь здѣсь впускъ и за деньги, все-таки громада народа была бы поразительная. Каталоговъ было продано тысячъ около 30, и притомъ по баснословно-дешевой цѣнѣ, по 5 копѣекъ, тогда какъ тутъ заключался не одинъ списокъ выставленныхъ картинъ и рисунковъ, но еще и цѣлый большой „Очеркъ Туркестана“, очень даровито и картинно написанный генераломъ Гейнсомъ, пріятелемъ Верещагина еще по Ташкенту и Самарканду. Что дѣлалось всякій день въ домѣ выставки—мудрено и разсказать. Не только самыя залы, но даже большую парадную министерскую лѣстницу толпа цѣлый день брала точно приступомъ. Впродолженіе дня полиція много разъ принуждена была замыкать двери выставки и впускать по очереди только извѣстную часть публики, иначе навѣрное всякій разъ было бы задавлено много людей. И такъ продолжалось все время выставки. Навряд ли былъ такой человѣкъ въ Петербургѣ, который не побывалъ бы на этой необыкновенной выставкѣ хоть разъ.

Мнѣ удалось увидать выставку еще въ то время, какъ она устроивалась. Верещагинъ самъ пришелъ ко мнѣ въ Публичную Библіотеку и объявилъ мнѣ, что желаетъ быть со мной знакомымъ, потому что видалъ мои статьи и сочувствуетъ имъ. Я въ первое же свиданіе былъ пораженъ его своеобразною, рѣшительною, талантливою и свѣтлою натурою, и мы стали видаться очень часто. Когда, послѣ фотографій прошлогодней вѣнской выставки, узналъ я теперь самыя картины Верещагина, я просто обомлѣлъ. Навѣрное, на всемъ моемъ вѣку немного я испытывалъ впечатлѣній, равныхъ впечатлѣнію отъ этой громадной массы картинъ, то еще грязноватыхъ и тусклыхъ, то уже разстилающихся чудными нѣжными красками, то сверкающихъ словно разноцвѣтные жуки и бабочки на солнцѣ. Я старался выразить свое впечатлѣніе въ статьѣ, напечатанной въ „СПБ. Вѣдомостяхъ“ 19 марта. Я указывалъ на непостижимую энергію Верещагина, на его неутомимость, его необычайную оригинальность, и тутъ же, на первомъ мѣстѣ, указывалъ на ту разницу, которая существуетъ между какимъ нибудь препрославленнымъ на весь міръ Орасомъ Вернэ и нашимъ художникомъ. Я говорилъ: „Орасъ Вернэ все-таки человѣкъ-проза, сухой и холодный, съ головой узкой и неспособной ни къ одной свѣтлой мысли; художникъ, правда, живой

и подвижный, но съ картинами сѣренькими и мутными, съ несносным шикомъ и ухарствомъ, а главное—съ непозволительнѣйшимъ квасным патріотизмомъ, за которое его корили сами французы. Для Ораза Верне французскій солдатъ былъ чудомъ и дивомъ природы; у этого живописца не доставало красокъ на палитрѣ, чтобъ изобразить неслыханныя и невиданныя добродѣтели и совершенства этого солдата, превзошедшаго всѣхъ героевъ Иліады въ храбрости и глубокихъ душевныхъ свойствахъ. При этомъ, значитъ, надо было затоптать, унизить врага его—араба и бедуина, ни въ чемъ неповиннаго, кромѣ того, что онъ защищалъ, какъ могъ, свой клочекъ земли, свою жену и дѣтей. И вотъ, Орасъ Верне, съ легкомысліемъ вполнѣ непростительнымъ, накладывалъ самыя любезныя, самыя розовыя краски на физіономіи, штыки и сабли своихъ фаворитовъ, любовно пѣлъ имъ торжественный гимнъ, и припасалъ все презрѣніе, мрачность, тупоуміе и даже карикатурность для бѣдныхъ африканскихъ жертвъ французскаго усача. Ничего подобнаго не встрѣтишь у Верещагина, у него есть глаза, чтобъ смотрѣть и видѣть обѣ стороны. У него громко звучитъ нота негодованія и протеста противъ варварства, безсердечія и холоднаго звѣрства, гдѣ бы и кѣмъ бы эти качества ни пускались въ ходъ... Выставка Верещагина убѣдила меня болѣе прежняго въ мысли о глубокомъ *современномъ* направленіи его таланта,..“ Разсматривая съ величайшимъ энтузіазмомъ одну за другою картины Верещагина, я указывалъ на то, что этотъ художникъ—„самый заклятый, неумолимый и дерзкій реалистъ, что онъ рисуетъ видѣнное имъ, не заботясь ни объ одномъ изъ принятыхъ правилъ искусства, общежитія и даже національности“. Сверхъ того я указывалъ на то, сколько общаго можно находить между многими чертами среднеазіатской жизни и древнерусскою. Въ концѣ я приводилъ отрывокъ изъ письма ко мнѣ Крамскаго, гдѣ онъ высказывалъ весь свой восторгъ и изумленіе передъ новизною и талантливостью картинъ Верещагина. „По моему мнѣнію, эта выставка—событіе!—говорилъ онъ.—Это завоеваніе Россіи гораздо большее, чѣмъ завоеваніе территоріальное...“ Кажется, вся наша публика раздѣляла эти мысли о значеніи и необычайности Верещагина, и доказывала это такимъ посѣщеніемъ выставки, какого не испытывала еще у насъ ни одна другая выставка.

Были, вѣроятно, и недовольные, но количество ихъ было все равно, что капля въ морѣ. Глашатаями людей, мало симпатизировавшихъ Верещагину, явились, между прочимъ, „Биржевыя Вѣдомости“. Въ своемъ № 85, эта газета говорила о Верещагинѣ, какъ о „явленіи, поражающемъ своею силою“ и проч., но сравнивала его съ Горшельтомъ (даровитымъ и реалистомъ, но вообще заурядным баталическимъ живописцемъ), и отдавала во всѣхъ отношеніяхъ преимущество этому послѣднему. Газета говорила: „Разница между обоими живописцами заключается именно въ безразличіи отношенія Верещагина къ изображаемому имъ... Верещагину на нѣстѣ боя пришлось быть не долго, и этимъ объясняется, почему большинство его картинъ представляетъ портреты мѣстностей и людей, безъ лихорадочнаго оживленія, неразлучнаго съ принятіемъ мѣръ горячихъ... Настоящія картины выказываютъ въ Верещагинѣ колориста, можетъ быть, даже бо́льшаго, чѣмъ сдержанный Горшельтъ. Но такого рисунка, т.-е. высшаго развитія художественной красоты въ чертахъ, какъ у Горшельта, мы покуда еще не находимъ у Верещагина въ такой же степени, какъ сила красокъ... Для людей, уже развитыхъ эстетически, картины Горшельта и его рисунки гораздо болѣе говорятъ, чѣмъ этюды и единичные типы Верещагина, несмотря на всю ихъ характерность и въ образѣ, и въ краскахъ...“ По счастью, такихъ карикатурныхъ „развитыхъ эстетиковъ“ было у насъ очень мало, да и тѣхъ никто не хотѣлъ слушать. Петербургъ ликовалъ.

Для того, чтобы быть полною, эта выставка должна была бы заключать въ себѣ Верещагинскіе картины и этюды съ выставки 1869 г. Къ сожалѣнію, этого не было: тутъ не присутствовали ни „Опіумоѣды“, ни „Бача“, ни „Послѣ удачи“, и „Послѣ неудачи“, а это были однѣ изъ капитальнѣйшихъ вещей его первой манеры. Мало того: картина „Опіумоѣды“ до того была необыкновенна по глубинѣ чувства и выраженія, что въ этомъ отношеніи никогда не была превзойдена, даже и до сихъ поръ, ни одною изъ самыхъ великолѣпныхъ, по типамъ, колориту и драматизму, послѣдующихъ картинъ Верещагина. Въ этой картинѣ царствуетъ еще первоначальный его колоритъ, нѣсколько мутный, жесткій и сухой, но выраженія въ позахъ и на лицахъ этихъ ташкентскихъ бѣдняковъ—дивныя выраженія! У каждаго изъ нихъ ничего нѣтъ на свѣтѣ, кромѣ вотъ этихъ лохмотьевъ, въ видѣ халата на тѣлѣ, кромѣ вотъ этой ободранной ермолки на макушкѣ головы; но они наглотались опіума, они сидятъ, на корточкахъ и на колѣняхъ, на земляномъ полу, и ничего уже не видятъ и не слышатъ кругомъ себя. Несчастье и бѣдность ихъ исчезли, они въ видѣньяхъ носятся, они блаженны: одинъ уперся костлявыми пальцами въ колѣна и поднимается всѣмъ тѣломъ, пристально устремивъ мертвые глаза куда то въ пространство; другіе свернулись клубкомъ, еще иные точно дышатъ и смотрятъ своими бронзовыми лицами—какіе это chef d'oeuvre's! Сотни тысячъ людей читали и слыхали про опіумоѣдовъ, сотни художниковъ, англичанъ, французовъ и нѣмцевъ, видали ихъ собственными глазами, и однако же ни одинъ никогда не нарисовалъ. Надо было русскому, Верещагину, поѣхать на Востокъ, въ первую же почти минуту пребыванія въ Ташкентѣ быть глубоко потрясену этимъ зрѣлищемъ, и написать тотчасъ же картину, крошечную размѣромъ, но такую, которая навѣки останется „классическою“ въ своемъ родѣ, и навряд ли будетъ когда нибудь превзойдена другою. Ужасающее счастье лишенныхъ всего въ мірѣ средне-азіатскихъ паріевъ—какая трагедія!

Другая картина: „Бача и его поклонники“—это тоже глубоко-типичная сцена изъ жизни средне-азіатской; только тутъ тѣшатся не бѣдняки и оборванцы, а сытые, роскошные и богатые. Они тоже тутъ на корточкахъ и наколѣнахъ сидятъ, у нихъ тутъ *свой*

опіумъ; только они съ растворенными глазами—и что за выраженія, что за лица, что за улыбки, что за звѣрски свѣтящіеся глаза, сущее стадо звѣрей, готовыхъ лавою вцѣпиться въ лакомую добычу! Раньше Верещагина тоже никто въ Европѣ не бралъ этой темы себѣ въ картину.

Это двѣ самыя раннія картины Верещагина съ сюжетами еще „мирными", еще „ежедневными": онѣ были списаны въ 1867 году, въ Ташкентѣ, съ того, что всякій день происходитъ, весь круглый годъ, по всей Средней Азіи.

„Послѣ удачи" и „Послѣ неудачи" — это уже картины на сюжеты изъ періода ужасной воспалительной болѣзни человѣческой—войны. Удача — это два средне-азіатскихъ халатника, поднявшихъ за волосы отрубленную голову русскаго врага; они на нее любуются, какъ на жемчужину, какъ на брилліантъ многоцѣнный, которымъ хвастаться и украшать себя надо. Неудача—это навалennая груда тѣлъ, въ чалмахъ, халатахъ и востроносыхъ сапогахъ, съ разрубленными и проломленными черепами. Подлѣ — добродушный русскій солдатикъ, молодой, хорошій парень; онъ справилъ свое дѣло, держитъ въ объятіяхъ ружье, и преспокойно закуриваетъ трубочку. Этотъ самый мотивъ — добродушія, невѣдѣнія и полной безсознательности—Верещагинъ бралъ потомъ еще много разъ. Въ этомъ мотивѣ онъ близко сходился съ Перовымъ, когда тотъ написалъ свою „Утопленницу" и сидящаго подлѣ нея, равнодушно покуривающаго городоваго. „Приказано—ну, и исполняю, а но мнѣ что—мнѣ все равно"! — таковъ основный корень всѣхъ этихъ картинъ. Картина Перова и явилась то всего за семь мѣсяцевъ до этихъ двухъ картинъ Верещагина: „Утопленница" написана (въ Москвѣ) въ 1867 году, „Послѣ удачи" и „Послѣ неудачи" написаны (въ Ташкентѣ) въ 1868 году,

Потомъ были написаны у Верещагина, въ Ташкентѣ же, но въ 1870 году, тоже прямо съ натуры: „Политики въ опіумной лавочкѣ", "Нищіе въ Самаркандѣ", „Дуваны (деревни-нищіе) въ праздничныхъ нарядахъ", „Хоръ дуванов, просящихъ милостыню". Выше всѣхъ была послѣдняя картина: поразительная естественность, а вмѣстѣ и красота группы, оригинальность этихъ лохмотниковъ, ихъ хоръ у стѣны, съ запѣвалой впереди, заткнувшимъ себѣ уши и голосящимъ—это была картина опять маленькая, но великолѣпная. Въ добавокъ ко всему, эти дуваны переносили насъ въ древнюю средневѣковую Русь, къ нашимъ каликамъ-перехожимъ. Въ нихъ та же азіатчина [1]).

Къ этому періоду относится еще одна картинка: средне-азіатскій мулла на колѣняхъ, молящійся въ мечети, съ выраженіемъ набожности, даже страха передъ божествомъ, на лицѣ.

Съ 1871 года начинаются картины, писанныя въ Мюнхенѣ. Тутъ есть, конечно, картины еще только чисто этнографическія, хотя превосходно написанныя, напримѣръ, богатый „Киргизъ-охотникъ", любующійся на сокола; но такихъ очень мало. Главное мѣсто занимаютъ картины съ сюжетами трагическими, изъ той самаркандской войны, которую Верещагинъ видѣлъ собственными глазами. Почти всѣ картины представляютъ *сторону русскую* и, притомъ, преимущественно русскихъ солдатъ. „У крѣпостной стѣны: „Тсъ, пусть войдутъ!" и „У крѣпостной стѣны: Вошли!" —это эпизоды изъ тѣхъ двухъ, когда, въ іюнѣ 1868 года, русскіе отстаивали Самаркандъ отъ нѣсколькихъ десятковъ тысячъ туркменовъ. Развязка — это груды мертвыхъ побѣжденныхъ азіатовъ, валяющихся косомъ; это живые тріумфаторы, русскіе, въ бѣлыхъ кафтанчикахъ, лежащіе на брюхѣ и покуривающіе трубочки у водруженнаго вверху крѣпостной стѣны побѣднаго знамени, и болтающіе праздношумно ногами, пока товарищи вину таскаютъ мертвыя тѣла вонъ. Эта тема—ближняя родня картинкѣ „Послѣ неудачи", написанной прямо на мѣстѣ, еще въ самомъ Ташкентѣ.

Двѣ картины изъ осады Самарканда были выполнены уже въ новой манерѣ Верещагина, — свѣтлой, яркой, хотя въ нѣкоторыхъ мѣстахъ все еще замѣтны были тутъ остатки прежней неприличности и нѣкоторой пестрой рѣзкости краски. Было нѣчто неудовлетворительное даже въ рисункѣ—а это очень странно для такого капитальнаго рисовальщика, какъ Верещагинъ.

Потомъ, въ этомъ же 1871 году, написана картина: „Нападутъ въ расплохъ!" Это была вещь уже изумительная, и по письму всего цѣльнаго, и по чудному колориту горъ въ особенности, и еще болѣе по чудной группѣ русскихъ, сомкнувшихся въ послѣднюю ужасную минуту спинами и рѣшившихся дорого продать жизнь налетающимъ отовсюду конницъ туркменъ. Мнѣ казалось, что я вижу тутъ точь въ точь тѣхъ самыхъ русскихъ, которые тысячу лѣтъ тому назадъ стали вокругъ Святослава и воскликли съ нимъ вмѣстѣ: „Умремъ, не посрамимъ русской земли! Мертвымъ не стыдно!.." Только тутъ уже не бритыя головы съ наголо вокругъ косою, и нѣтъ серегъ въ ушахъ и луковъ въ рукахъ, а бѣлые балахончики, да нарѣзныя ружья. И все-таки, люди и тамъ и здѣсь точь-въ-точь одни и тѣ же. Они не перемѣнились и въ тысячу лѣтъ.

Сюжетъ же былъ не выдуманный. Въ Туркестанѣ разсказывали въ то время, что нѣчто подобное случилось около форта № I, еще до пріѣзда Верещагина, съ маленькимъ отрядомъ русскихъ. Отрядъ спасся, но 20 человѣкъ все-таки изрубили: помощи не было и оставшіеся въ живыхъ отошли съ грѣхомъ пополамъ, такъ какъ непріятель отступилъ лишь передъ слухомъ о томъ, что идутъ на выручку.

Наконецъ, къ этому же 1871 году относится написаніе картины, составляющей одинъ изъ chef d'oeuvre'овъ Верещагина. Это картина: „Забытый". Она произвела на меня съ перваго же взгляда на выставкѣ невыразимо-глубокое впечатлѣніе. Вечеръ, желтый и потухающій среди безотрадной пустыни; вдали горы, и тутъ, на этой красной сценѣ, война, сухая и жестокая—это живо напомнило мнѣ поэтическую картину въ чудномъ „Валерикѣ" Лермонтова.

[1]) Эта картина издана въ „Tour du Monde" 1868 года.

В. С.

Но на этотъ разъ присутствовалъ, какъ главное дѣйствующее лицо, одинъ актеръ, который никогда не приходилъ прежде въ голову всѣмъ тысячамъ „военныхъ живописцевъ“, пожинавшихъ лавры въ Европѣ: это—бѣдный солдатъ, убитый въ бою и забытый въ полѣ. Вдали, за рѣчной, уходятъ „свои“, можетъ быть для того, чтобы съ ними скоро случилось, съ каждымъ по-очереди, тоже самое, что съ этимъ. А тутъ летятъ съ неба тучей, гости: орлы машутъ широкими крыльями, а вороны, цѣлой стаей, спустились и собираются начинать богатый пиръ; одна уже сѣла на грудь бѣдному убитому, разметавшему руки по землѣ, и краснымъ яркимъ язычкомъ пронзительно кричитъ. Рядомъ валяется ненужное уже болѣе ружье. Мнѣ казалось, все сердце болѣзненно переворачивалось у того, кто задумалъ и написалъ эту картину. Какія тамъ должно быть били ключомъ любовь, нѣжность и негодованіе! Видано ли когда что-нибудь подобное у всѣхъ „баталистовъ“, вмѣстѣ сложенныхъ?

Въ 1872 году написаны картины, гдѣ блескъ кисти и солнечность все болѣе и болѣе ростутъ. Изъ нихъ только одна картина: „Окружили—преслѣдуютъ!“ представляетъ русскихъ; всѣ остальныя картины заняты изображеніемъ *стороны туркестанской*. И это потому, что почти весь 1872 годъ ушелъ у Верещагина на писаніе героической поэмы: „Варвары“. Задумано было всего 9 картинъ, но написано только 7; двѣ такъ никогда и не были выполнены. Второю картиною здѣсь являлась капитальная: „Нападаютъ въ расплохъ!“, про которую я уже говорилъ. За нею слѣдовала: „Окружили—преслѣдуютъ!“, составляющая, по мастерству, выраженію и живописности, ближайшій pendant къ предыдущей.

„Представляютъ трофеи“, „Торжествуютъ“ и „Апоѳеоза войны“ были три великолѣпныя картины, изумительно написанныя, но со сценами, которыхъ авторъ не имѣлъ возможности самъ видѣть, а только возстановлялъ творческимъ воображеніемъ. Первая—„Представляютъ трофеи“. Дѣло происходитъ внутри Самаркандскаго дворца, котораго роскошная архитектура написана съ удивительнымъ совершенствомъ; и здѣсь, въ одной изъ галлерей, недалеко отъ трона, эмиръ бухарскій стоитъ передъ грудой череповъ, навваленныхъ передъ нимъ на полъ, какъ куча арбузовъ. Разсматривая интересную добычу, онъ толкаетъ ногой одинъ черепъ за другимъ. Кругомъ—толпа придворныхъ, въ пестрыхъ халатахъ и съ неподвижными лицами. „Торжествуютъ“—это площадь Регистана, въ Самаркандѣ, съ мечетью чудной персидско-арабской архитектуры, и тутъ толпа народа, усѣвшись въ кругъ на землѣ, слушаетъ муллу, проповѣдующаго съ огнемъ и энтузіазмомъ послѣ побѣды, что такъ-молъ повелѣваетъ самъ Богъ! Торжественныя и явныя доказательства „воли Божіей“ у него налицо: головы русскихъ, воткнутыя на высокихъ шестахъ, разставленныхъ въ великомъ порядкѣ кругомъ площади. Какое солнце разлито по этой картинѣ! Какое тутъ дикое и свирѣпое торжество совершается, подъ его золотымъ, сіяющимъ свѣтомъ! „Апоѳеоза войны“—это та картина, которая глубоко поразила и потрясла меня на всемірной выставкѣ, даже безъ красокъ, въ простой сѣрой фотографіи. Но здѣсь дѣло не въ томъ только, съ какимъ именно мастерствомъ Верещагинъ написалъ своими кистями сухую пожженную степь и среди нея пирамиду череповъ, съ порхающими кругомъ воронами, отыскивающими еще уцѣлѣвшій, можетъ быть, кусочекъ мяса. Нѣтъ! тутъ явилось въ картинѣ нѣчто болѣе драгоцѣнное и болѣе высокое, нежели необычайная Верещагинская виртуозность красокъ: это — глубокое чувство историка и судьи человѣчества. Когда, въ 1868 году, Верещагинъ подъѣзжалъ къ Самарканду и увидалъ, въ первый еще разъ въ жизни, поле съ трупами послѣ вчерашняго только боя, у него поднялось внутри чувство жалости и состраданія. „Бѣдные люди,—говорилъ онъ себѣ, — зачѣмъ вы храбро сражались, безъ возможности побѣдить своего непріятеля?“ (Tour du monde). Позже, въ Туркестанѣ, Верещагинъ насмотрѣлся на смерти и трупы; но онъ не огрубѣлъ и не притупѣлъ, чувство не потухло въ немъ, какъ у большинства имѣющихъ дѣло съ войною и убійствами: у него состраданіе и человѣколюбіе только выросли и пошли въ глубину и ширину. Онъ не объ отдѣльныхъ людяхъ сталъ жалѣть, а посмотрѣлъ на человѣчество и идущую въ глубь вѣковъ исторію — и сердце наполнилось у него жолчью и негодованіемъ. Что Тамерланъ, котораго всѣ считаютъ извергомъ и позоромъ человѣчества, что новая Европа, которую никто не считаетъ ни извергомъ, ни позоромъ—это все тоже! И онъ подписывалъ на рамѣ своей трагической картины: „Посвящается всѣмъ великимъ завоевателямъ, прошедшимъ, настоящимъ и будущимъ“. Эта картина мало, кажется, произвела у насъ, въ 1874 году, впечатлѣнія; но за-то впослѣдствіи, вездѣ въ Европѣ, она производила впечатлѣніе колоссальное, и сотни газетъ про нее писали.

Наконецъ, въ этомъ же 1872 году, написана большая картина: „У дверей Тамерлана“, которую часто называли совершеннѣйшимъ въ ту минуту, собственно по письму, созданіемъ Верещагина. Дѣйствительно, эти два древнихъ средне-азіата, изъ среды полчищъ Тамерлановыхъ, сторожащіе въ полномъ, живописномъ своемъ вооруженіи, дверь своего страшнаго владыки, были написаны (въ половину настоящей величины) до такой степени совершенно, что никогда не могли съ ними равняться всѣ лучшія подобнаго рода картины Жерома и другихъ талантливѣйшихъ его товарищей. Чудесно-художественная скульптура двери, солнце, упавшія тѣни, рельефы человѣческихъ фигуръ, правда живыхъ, по-восточному пестрящихся красокъ—все это было несравненно. Развѣ одинъ Реньо, незадолго предъ тѣмъ писавшій свою „Соломею“, свою „Казнь въ Гренадѣ“, имѣлъ что-то близкое къ Верещагину по горячей передачѣ Востока, страстно ими любимаго.

„Продажа ребенка-невольника“ была картина довольно интересная по сюжету, но на много процентовъ уступающая предыдущимъ.

Наконецъ, картины 1873 года опять-таки представляютъ почти полное отсутствіе сюжетовъ *русской стороны*, и наибольшее преобладаніе *стороны восточной*. Къ русскимъ относится „Смертельно-ра-

ненный". „Ой, братцы, убили!.. убили... ой, смерть моя пришла..." кричит, бѣгущій по всѣм прыть, судорожно прижимая обѣ руки къ ранѣ. Но хотя это былъ, по словамъ Верещагина, едва ли не первый примѣръ подобнаго изъ смертельно-раненаго человѣка, картина удалась вполнѣ другимъ. „Высматриваютъ" (1-я картина новой „Варіаціи") не можетъ тоже почесться одною изъ лучшихъ картинъ этого времени — особенно эффектно дѣйствуетъ зелень на землѣ, по которой ползутъ или на которой лежатъ туркмены: она кажется какого-то преувеличенно яркаго тона. За то превосходна картина: „Парламентеры". „Сдавайся!", кричатъ два верховыхъ туркмена, передовые своего отряда, чудно свѣтящіеся на солнцѣ своими разноцвѣтными халатами. „Убирайся къ чорту", отвѣчаютъ имъ издали, изъ тумана, русскіе казаки, полетѣвшіе на-всѣ позади полетѣвшихъ тоже коней своихъ. „У гробницы святого — благодарятъ Всевышняго" и „У дверей мечети" — двѣ картины, гдѣ содержаніе не отличается почти особенностью, но гдѣ техника письма доходитъ до высшихъ предѣловъ мастерства и красоты, особенно въ чудной восточной архитектурѣ и чудныхъ свѣтовыхъ эффектахъ, переданныхъ съ неподражаемымъ совершенствомъ. Эти двѣ картины — достойныя товарищи картины „У дверей Тамерлана".

Къ этому же времени относится одна изъ лучшихъ картинъ Верещагина: „Самаркандскій зиндань" — подземная тюрьма, клоповникъ, гдѣ художникъ, спустившись туда по веревкѣ, написалъ этюдъ всей тамошней грязи. Слабый свѣтъ едва проникаетъ въ это подземелье черезъ отверстіе вверху, и несчастныя жертвы туркестанскихъ деспотовъ бродятъ тамъ, внизу, подъ землей, словно привидѣнія. Впечатлѣніе отъ этой мастерски исполненной картины — ужасно.

Но въ этомъ 1873 году явилось у Верещагина и нѣсколько картинъ мало удовлетворительныхъ. Наприм. огромная картина „Съ горъ на долины: перекочевка киргизскихъ ауловъ", „Молла Ранъ и Молла Керимъ, по дорогѣ на базаръ, верхомъ на ослякахъ, ссорятся", изображеніе туркестанскихъ офицеровъ: „Когда походъ будетъ" и „Когда похода не будетъ". Вообще можно было бы, кажется сказать, что, послѣ трехъ лѣтъ страшной, нечеловѣческой работы, Верещагинъ достигалъ изумительнаго техническаго совершенства, но это совершенство доставалось ему цѣною и легко понятнаго утомленія. Пора было ему, не взирая на всю громадную энергію и силу, остановиться и передохнуть.

Такой передышкой были для него выставки въ Лондонѣ и Петербургѣ.

Какъ результатъ этихъ выставокъ являлся тотъ выводъ, что самое высшее по техникѣ за это время — все то, что онъ написалъ въ 1872 и частью въ 1873 году, но какъ высшее по содержанію, по живому и глубокому чувству, по великому драматизму жизни — то, что онъ написалъ въ 1871 году, и лишь частью въ 1872 году. Безчисленные этюды, писанные красками и рисованные карандашемъ прямо съ натуры, въ Азіи, всѣ дышали необычайной жизнью и правдивостью.

Но пришлось и самыйе капитальные вещи были написаны для Верещагина, и даже какъ онъ писалъ въ Петербургѣ, онъ продолжалъ работать ночью. Въ Петербургѣ написалъ онъ въ 1874 году, небольшія картины: „Вторая партія изъ деревень Ташкентскаго края", для которой у него былъ этюдъ, сдѣланный на мѣстѣ.

Верещагинскій писаный не суждено было дойти до конца спокойно, мирно, какъ у всѣхъ. Почти на самомъ началѣ, три изъ числа лучшихъ картинъ его чѣхи съ нея. Тѣмъ публики разразились и посыпались нападенія; на однихъ и подражанія — однихъ лицъ, увлекшихся въ своихъ понятіяхъ и симпатіяхъ. Одни были истинные, другіе притворные патріоты, но и у тѣхъ, и у другихъ были свои резоны нападать на наши картины Верещагина. Генералъ Кауфманъ былъ человѣкъ рѣдкій, великодушный и благородный, но, какъ главный начальникъ Туркестана, „имѣлъ слабость,—пишетъ Верещагинъ,— разсердиться на нѣкоторыя изъ моихъ туркестанскихъ картинъ, и нѣкоторымъ образомъ начальникъ мои передъ всѣмъ своимъ штабомъ, на пріемѣ, дѣлавшемъ имъ, что я во многомъ „налгалъ": отпрядъ-де его никогда не оставлялъ на полѣ боя убитыхъ и т. д. Статскій генералъ С*** окончательно лишилъ меня изъ терпѣнія, разсказывая о своихъ впечатлѣніяхъ передъ всею „клевретою" на солдатъ. Я помнилъ тѣ картины, что имъ колола глаза".

Эти три картины были: „Забытый", „Окружили — преслѣдуютъ" и „Вошли". Я помню, какъ въ то самое утро Верещагинъ пришелъ ко мнѣ и разсказывалъ, что онъ только что сдѣлалъ. На немъ лица не было, онъ былъ блѣденъ и трясся. На мой вопросъ: „зачѣмъ онъ это совершилъ", онъ отвѣтилъ, „что этимъ онъ далъ плюху тѣмъ господамъ". Выговаривать, жалѣть, доказывать — было бы просто уже смѣшно. Я былъ совершенно пораженъ Эти три картины были однѣ изъ самыхъ капитальныхъ, изъ самыхъ мною обожаемыхъ. Я только повторялъ Верещагину, что это — рѣшительно преступленіе такъ слушаться своихъ нервовъ, а гг. С***, Г*** и иные, онъ все-таки никогда не пройметъ — имъ-то какое дѣло? Они поживутъ-поживутъ, да скоро и со свѣта сойдутъ со своими глупостями и тупостями, а тѣ картины никогда уже не воротятся для тѣхъ, кто и не тупъ, и великія созданія понимаетъ. Верещагинъ мало меня слушалъ, можетъ быть, и вовсе не слыхалъ, нѣсколько минутъ нервно ходилъ по залѣ, то вдругъ останавливался и опирался на подоконникъ,— и уѣхалъ. Генералъ Гейнсъ, тогда всякій день съ нимъ видавшійся, засталъ Верещагина почти въ первыя минуты послѣ „казни" картинъ. Онъ лежалъ, завернувшись въ плэдъ, у той печки, гдѣ догорали куски разрѣзанныхъ картинъ.

Въ тѣ дни ходилъ по Петербургу слухъ, будто Верещагинъ уничтожилъ три свои картины вслѣдствіе неудовольствія самого Государя Императора. Это была грубая неправда, пустѣйшая выдумка праздныхъ болтуновъ. Напротивъ, Императоръ Александръ Николаевичъ всегда относился къ картинамъ Верещагина съ величайшей симпатіей и уваженіемъ, и, об-

ходя выставку 1874 года, при всѣхъ лучшихъ картинахъ, а въ томъ числѣ и при этихъ трехъ, выражалъ Верещагину свое восхищеніе и удовольствіе. Но слухъ такъ твердо держался, что въ „Голосѣ“ не посмѣли даже напечатать написаннаго мною маленькаго извѣстія о сожженіи этихъ трехъ картинъ: всѣ мои увѣренія и разсказы о подлинныхъ обстоятельствахъ дѣла ни къ чему не повели. Въ слѣдующемъ, 1875 году, я имѣлъ случай разсказывать событіе пожженія картинъ Верещагинымъ, со всѣми истинными подробностями, бывшему начальнику III-го Отдѣленія Собственной Его Величества Канцеляріи, графу П. А. Шувалову, и настоящему въ ту минуту начальнику этого учрежденія, генералъ-адъютанту А. Л. Потапову: оба не знали ничего достовѣрнаго объ этомъ событіи, но навѣрное знали только то, что никакого недовольства Государя Императора не бывало.

Еще въ мартѣ, когда Верещагинъ былъ въ Петербургѣ, говорили, что Академія Художествъ намѣрена дать ему званіе профессора. Это очень сердило его. Уѣзжая на Востокъ, онъ меня просилъ, если такой слухъ осуществится, тотчасъ дать ему знать. Дѣйствительно, когда предположеніе перешло въ дѣло, я написалъ Верещагину въ Бомбей. Онъ немедленно прислалъ мнѣ „письмо къ редактору“, которое я напечаталъ въ № 252 „Голоса“ за 1874 годъ. Содержаніе его было слѣдующее: „Извѣстясь о томъ, что Императорская Академія Художествъ произвела меня въ профессора, я, считая всѣ чины и отличія въ искусствѣ безусловно вредными, начисто отказываюсь отъ этого званія. В. Верещагинъ. Бомбей, $^{1}/_{13}$ августа“.

Письмо это вызвало много преній за и противъ, но скоро сдѣлалось причиною великаго печатнаго скандала. Нѣкто Урусовъ писалъ въ „Соврем. Извѣстіяхъ“ (№ 233): „Безпримѣрное дѣло совершается на Руси! Отказываются отъ почетнѣйшаго званія, подносимаго Императорскою Академіею Художествъ! Мы въ затрудненіи, плакать намъ или смѣяться при видѣ такого явленія, необычайнаго у насъ и рѣдкаго въ цѣломъ свѣтѣ. Истолковать все это неразумному художнику и выразить увѣренность, что его странный отказъ произведетъ впечатлѣніе только на „непризнанныхъ геніевъ, разглагольствующихъ по трактирамъ и погребкамъ“, авторъ не беретъ на себя смѣлости“. Въ концѣ своей замѣтки, Урусовъ величалъ Верещагина „ташкентско-бомбейскимъ величествомъ“. Вслѣдъ за Урусовымъ, малодаровитый академикъ Тютрюмовъ, давно уже добивавшійся профессорскаго званія и понапрасну представлявшій въ Академію, впродолженіе многихъ лѣтъ, одну картину за другою, счелъ своею обязанностью вступиться за почетное званіе, и, какъ онъ воображалъ, доставить Академіи, своимъ непрошеннымъ подслуживаньемъ, великое удовольствіе. Онъ напечаталъ въ „Русскомъ Мірѣ“, № 265, статью, подъ заглавіемъ: „Нѣсколько словъ касательно отреченія г. Верещагина отъ званія профессора живописи“. Здѣсь было сказано: „Не покажутся ли строки Верещагина особенно странными, если еще не хуже, каждому просвѣщенному человѣку, зная, что ихъ писала рука Европейца! Можно подумать, что Верещагинъ изъ русскаго преобразился душою и тѣломъ въ одинъ изъ тѣхъ типовъ, которые онъ набросалъ въ своихъ картинкахъ. Изъ его заявленія должно заключить, что такому художнику, какъ онъ, всякіе почетные титулы вредны, а полезны только деньги, деньги и деньги, которыя онъ умѣлъ ловко и выручить“. Тутъ же Тютрюмовъ разсказывалъ, что огненное освѣщеніе нѣкоторыхъ залъ выстави было придумано только для того, чтобъ „скрыть недостатки письма“ многихъ картинъ, что вообще всѣ картины писаны не самимъ Верещагинымъ, а, „*компанейскимъ способомъ*“, въ Мюнхенѣ, что одному человѣку не подъ силу въ 4 — 5 лѣтъ написать такую массу картинъ“, и поэтому-то „Верещагину, давшему только свою фирму, и совѣстно было принять профессорство“.

Возмущенный такою безпримѣрною наглостью и невѣжественностью, я, отъ имени Верещагина, попросилъ Тютрюмова (въ СПВ. Вѣдомостяхъ, № 269-й) представить доказательства „фальши“ Верещагина. Въ отвѣтъ, онъ, имѣя въ перспективѣ внесеніе дѣла о клеветѣ и опозоренія въ судъ, сталъ изворачиваться и заштукатуривать свои слова. Между тѣмъ эти позорныя нелѣпости и смѣшныя подозрѣнія послужили поводомъ къ такимъ протестамъ и опроверженіямъ со стороны художниковъ русскихъ и иностранныхъ, какихъ еще навѣрное никогда не бывало въ исторіи искусства.

Одиннадцать русскихъ художниковъ [1]) напечатали въ „Голосѣ“ (№ 275-й) короткое, но энергичное заявленіе, гдѣ говорилось: „никогда въ печати не появлялось болѣе возмутительнаго обвиненія, направленнаго противъ художника. Тѣмъ не менѣе, мы, пишущіе эти строки, не сочли бы себя въ правѣ возражать академику Тютрюмову, если бы онъ говорилъ отъ своего лица, а не отъ лица художниковъ вообще. Подобное обобщеніе его мнѣнія съ мнѣніемъ всѣхъ художниковъ обязываетъ насъ заявить публично, что мнѣнія г. Тютрюмова намъ совершенно чужды. Мы не дѣлимъ ни его разочарованій, ни подозрѣній, ни его критическихъ взглядовъ, и смѣемъ думать, что Верещагинъ съ честью можетъ оставаться въ семьѣ русскихъ художниковъ, что бы ни думалъ о немъ г. Тютрюмовъ“.

Немного позже, нашъ извѣстный баталистъ, профессоръ Коцебу, постоянно проживающій въ Мюнхенѣ, прочелъ въ нѣмецкихъ газетахъ подробный разсказъ о выходкѣ Тютрюмова и о моемъ протестѣ противъ него. Онъ написалъ въ Петербургъ, профессору Д. И. Гримму, письмо, высказывавшее все его негодованіе. Онъ говорилъ, что каждому хоть сколько-нибудь понимающему дѣло, довольно взглянуть на картины Верещагина, чтобы видѣть, что всѣ онѣ писаны одною и тою же рукою. Поэтому онъ объявлялъ, что „протягиваетъ мнѣ руку“ для защиты благородной личности Верещагина и просилъ предложить мнѣ, чтобъ я обратился къ Мюнхенскому обществу художниковъ, прося ихъ произвести формальное художественное

[1]) Баронъ М. П. Клодтъ, В. Якоби, И. Шишкинъ, П. Забѣлло, К. Гунъ, баронъ М. К. Клодтъ, Г. Мясоѣдовъ И. Крамской, П. Чистяковъ, А. Поповъ, Н. Ге.

слѣдствіе о работахъ Верещагина за то время, что онъ прожилъ въ Мюнхенѣ, съ 1871 до 1873 года. Я это сдѣлалъ, и получилъ отъ „Мюнхенскаго художественнаго товарищества“ (состоящаго изъ 600 приблизительно художниковъ) оффиціальное письмо отъ $^{18}/_{30}$ декабря 1874 г., гдѣ говорилось, что это общество произвело тщательнѣйшее разслѣдованіе по этому предмету, созывало въ общее собраніе всѣхъ своихъ членовъ, распрашивало прежнюю прислугу Верещагина, но никакіе разспросы и справки не подтвердили словъ академика Тюртюмова; что „какъ въ ихъ общемъ собраніи, такъ и внѣ его, во всѣхъ художественныхъ кружкахъ, фактъ *оклеветанія* такого высокаго художника, какъ Верещагинъ, вызвалъ глубочайшее негодованіе, и что, безъ единаго исключенія, всѣ многочисленные художники, знающіе произведенія Верещагина по фотографіямъ, выразили самую твердую увѣренность, что высокая оригинальность этихъ созданій на сюжеты изъ ташкентской войны, рѣшительно исключаетъ участіе всякой другой руки, кромѣ руки одного, единственнаго мастера“. Это заявленіе было за подписью предсѣдателя, секретаря и членовъ комитета Мюнхенскаго художественнаго товарищества, въ числѣ которыхъ были такія современныя знаменитости, какъ наприм. Линденшмитъ, Брандтъ. Я напечаталъ это письмо, въ русскомъ переводѣ, въ № 352 „СПБ. Вѣдомостей“ 1874 года. Это заявленіе было встрѣчено съ симпатіей всей русской прессой, кромѣ „Отечеств. Записокъ“, которыя въ одномъ своемъ „Внутреннемъ обозрѣніи“ (1875 г., апрѣль) глубокомысленно объяснили [1]), что „все слѣдствіе о Тюртюмовѣ и Верещагинѣ такой же абсурдъ, какъ само обвиненіе Тютрюмова“; притомъ же слѣдствіе не доведено до конца, потому-что осталось неизвѣстнымъ, „всѣ-ли мюнхенскіе художники представлены въ этомъ кружкѣ, и не было-ли тогда въ Мюнхенѣ художниковъ изъ Франціи, Италіи и т. д., которыхъ могли вовсе не знать художники мюнхенскаго кружка“. На такія нев жественныя и недобросовѣстныя кляузы уже нечего было отвѣчать, и тютрюмовское дѣло на томъ и прекратилось.

Послѣ окончанія выставки въ Петербургѣ, туркестанская коллекція картинъ Верещагина была отправлена въ Москву: ее купилъ всю, въ полномъ составѣ, за 92,000 рублей, П. М. Третьяковъ, собственникъ знаменитой русской картинной галлереи, уже и теперь завѣщанной имъ русскому народу; при покупкѣ онъ заявилъ, что и эту коллекцію онъ не оставитъ своею личною собственностью и тоже завѣщаетъ русскому народу.

Первыя свѣдѣнія о картинахъ Верещагина Москва получила, конечно, изъ разныхъ петербургскихъ газетъ, но также и изъ своихъ собственныхъ источниковъ. Корреспондентъ „Московскихъ Вѣдомостей“, въ № 64 за 1874 годъ (13 марта), писалъ въ Москву, что картины Верещагина „это — эпопея туркестанской войны, изображенная съ туркменской точки зрѣнія... Герои его „поэмы“ — туркмены, побѣждающіе русскихъ и торжествующіе свою побѣду. Поэтъ-художникъ воспѣваетъ ихъ подвиги и вѣнчаетъ ихъ апоѳеозой изъ пирамиды человѣческихъ череповъ... У Верещагина есть много изученія, наблюдательности и мѣстами сильно развитая техника; недостаетъ только весьма часто самаго главнаго—поэзіи. Въ общемъ его картины болѣе похожи на раскрашенныя иллюстраціи въ книгѣ о Туркестанѣ, чѣмъ на художественныя въ полномъ смыслѣ произведенія...“ Но скоро самимъ „Московскимъ Вѣдомостямъ“ стало, вѣроятно, совѣстно такихъ нелѣпыхъ отзывовъ, и, спустя два мѣсяца, въ ихъ № 218 (13 мая) появилась статья другого корреспондента, гдѣ порицалась первая статья, и новый писатель, прямо наоборотъ, заявлялъ, что „Верещагинъ—художникъ русскій по преимуществу. Правдивость, это наиболѣе вѣрно чуемое русскимъ инстинктомъ въ области искусства и наиболѣе дорогое русскому художественному духу качество, представляется самою характерною, преобладающею чертою въ талантѣ нашего даровитаго соотечественника. Стоя передъ картинами Верещагина, вы испытываете то-же чувство удовлетворенія, какое дастъ вамъ чтеніе произведеній графа Льва Толстого. Выражаясь еще опредѣлительнѣе, можно сказать, что Верещагинъ въ нашей живописи то-же, что наша литература имѣетъ въ лицѣ автора „Казаковъ“ и „Войны и мира“.

Какова была судьба картинъ Верещагина въ Москвѣ, то ярко рисуетъ слѣдующее письмо Перова ко мнѣ (отъ 27 апрѣля 1874 года). Это былъ отвѣтъ на мою просьбу постараться устроить въ Москвѣ, въ „Училищѣ живописи и ваянія“, гдѣ Перовъ состоялъ профессоромъ, очень вліятельнымъ, выставку рисунковъ талантливаго архитектора Гартмана, за нѣсколько мѣсяцевъ передъ тѣмъ скоропостижно скончавшагося. „Извините,—писалъ онъ мнѣ,—что я такъ долго не отвѣчалъ на ваше письмо; но причина тому была не маловажная, которую я и постараюсь изложить вамъ здѣсь. П. М. Третьяковъ, купивъ коллекцію картинъ Верещагина, предложилъ ее въ подарокъ Училищу, но съ условіемъ, чтобы училище сдѣлало пристройку съ верхнимъ освѣщеніемъ, гдѣ бы и могла помѣщаться вся коллекція картинъ, и далъ свободу сдѣлать это черезъ годъ и даже черезъ два, а покуда картины могутъ помѣститься въ Училищѣ на стѣнахъ, и, назначивши извѣстную плату, открыть входъ для публики: такимъ образомъ даже еще кое-что пріобрѣтется для постройки галлереи. Что же вы думаете, сдѣлали члены совѣта, т.-е. начальствующія лица Училища? Конечно обрадовались, пришли въ восторгъ, благодарили Третьякова? Ничуть не бывало. Они какъ-будто огорчились. Никто не выразилъ никакого участія къ этому дѣлу, и начали толковать, что у нихъ нѣтъ такихъ денегъ (по смѣтѣ оказалось, что для этого нужно 15,000). Думали-гадали, гдѣ достать эти деньги, и не нашли, и почти-что отказались отъ этого подарка, даже и не послали поблагодарить Третьякова, а назначили другой совѣтъ, куда былъ приглашенъ и Третьяковъ, вѣроятно, съ тою цѣлью, что, такъ какъ онъ уже истратилъ 92,000. то не пожертвуетъ-ли онъ и 15,000 на постройку. Нужно вамъ сказать, что въ совѣтѣ сидѣли ***, ***, *** и * *, у каждаго есть не одинъ милліонъ, а

[1]) Авторомъ статьи былъ г. Деммеръ. *В. С.*

нѣсколько. Такъ кончился первый совѣтъ. Инспекторъ, видя всю эту неловкость, вызвался поѣхать къ Третьякову и поблагодарить его. Тогда ему сказали, чтобы онъ поблагодарилъ и отъ нихъ. На второй совѣтъ Третьяковъ не пріѣхалъ, а прислалъ письмо, что онъ свою коллекцію болѣе не даритъ Училищу. Вы думаете, Влад. Вас., произошелъ шумъ, высказано было сожалѣніе, желаніе возвратить потерянное?—Ничуть не бывало, всѣ какъ будто обрадовались: „ну и пусть такъ будетъ!“, и тутъ же, какъ бы издѣваясь надъ Третьяковымъ и полезнымъ дѣломъ, начали разсуждать о томъ, что нужно заложить Училище за 200,000 и выстроить доходный домъ. Теперь все это кончено. Что будетъ? Гдѣ будетъ помѣщаться коллекція Верещагина—неизвѣстно... Мое мнѣніе таково, что искусство совершенно лишнее украшеніе для матушки-Россіи, а можетъ еще и не пришло то время, когда мода на искусство выразится сильнѣе, а потому и любовь къ нему будетъ замѣтнѣе“.

Великодушный дарителъ, П. М. Третьяковъ, принужденъ былъ взять свой великолѣпный даръ назадъ. Онъ предложилъ Верещагинскую коллекцію Обществу любителей художества (помѣщающемуся у Страстнаго монастыря), но оно тоже отказалось, ссылаясь на недостатокъ мѣста. Тогда П. М. Третьяковъ выстроилъ новыя залы при своей прежней галлереѣ, и взялъ коллекцію къ себѣ назадъ, все-таки предназначая ее русскому народу. Гдѣ еще случалось что-нибудь подобное съ созданіями крупныхъ художниковъ?

Къ моему сожалѣнію, я долженъ упомянуть здѣсь еще объ одномъ печальномъ фактѣ изъ московской художественной жизни. Перовъ, въ началѣ 1874 г. принимавшій такое горячее участіе въ судьбѣ Верещагинскихъ картинъ, въ концѣ того же года становится во враждебное отношеніе къ нимъ. Вообще говоря, Москва и московскіе художники не проявили и тѣни того сочувствія къ Верещагину, какое выросло вдругъ въ Петербургѣ: большинство въ Москвѣ осталось равнодушно, а частью стало и враждебно. Всего лучше это выразилось въ статьѣ „Современныхъ Извѣстій“ 28 октября 1874 года, подписанной: „В. Бризгаловъ“. Здѣсь хвалили Верещагина за превосходную технику, но порицали за „фокусъ“ огненнаго освѣщенія, какъ вещь не дозволительную въ искусствѣ, а также порицали за „отсутствіе выраженій въ лицахъ“ и за постоянное „избѣганіе физіономій“ (!). Перовъ, какъ мы знаемъ отъ очевидцевъ, знакомыхъ его, сталъ вдругъ раздѣлять эти воззрѣнія и до конца жизни не хотѣлъ признавать значительности Верещагина [1]). Но въ 70-хъ годахъ Перовъ былъ далеко не прежній Перовъ; его характеръ все болѣе и болѣе окислялся: онъ становился желченъ и раздражителенъ, бросилъ всѣхъ прежнихъ товарищей по искусству, вышелъ изъ „Товарищества передвижныхъ выставокъ“, и все это одновременно со все бо́льшимъ и бо́льшимъ паденіемъ его таланта.

[1]) Есть основаніе думать, что статья, подписанная „В. Бризгаловъ“, написана самимъ Перовымъ. *В. С.*

IV.

Покуда чудныя странности происходили въ Петербургѣ и Москвѣ по поводу произведеній Верещагина, онъ спѣшилъ въ Индію. Онъ уѣхалъ изъ Петербурга гораздо раньше окончанія выставки, еще 31 марта, и писалъ мнѣ изъ Москвы: „Что-то такое выпираетъ меня впередъ, дальше...“ До отъѣзда, въ мартѣ у него былъ планъ поѣхать сначала въ Соловецкій монастырь, затѣмъ по Сибири въ Приамурскій край, Японію, Китай, Тибетъ, Индію. Но потомъ этотъ планъ измѣнился, и онъ поѣхалъ прямо въ Индію, черезъ Константинополь и Александрію. Весь мартъ приготовлялся онъ къ этому путешествію, читалъ и просматривалъ у меня, въ Публичной Библіотекѣ, много иностранныхъ книгъ и изданій „изъ описывающихъ этотъ путь съ его природою и людьми“, какъ онъ писалъ мнѣ.

Первыя письма Верещагина были наполнены заботой о томъ, кому и какъ продана его коллекція туркестанскихъ картинъ. Сначала ее намѣревались пріобрѣсти Д. П. Боткинъ и П. М. Третьяковъ вмѣстѣ. Непремѣнными условіями было поставлено со стороны Верещагина, чтобы она никогда не раздроблялась, не была отчуждаема изъ Россіи и была всегда открыта для обзора публики. Коллекція была пріобрѣтена однимъ П. М. Третьяковымъ — Д. П. Боткинъ хотѣлъ пріобрѣсти ее для себя. Когда же покупка состоялась, Верещагинъ объявилъ, что 5000 рублей изъ числа входной платы на выставку 1874 г. въ „особые“, платные дни, онъ желаетъ передать въ новгородское земство, съ просьбою употребить ихъ на устройство первоначальныхъ школъ для дѣвочекъ, или для дѣвочекъ и мальчиковъ, но не для однихъ послѣднихъ“. Онъ писалъ мнѣ изъ Сиккима 13 марта 1875 года, что желалъ бы, чтобъ назначенныя имъ деньги пошли „на улучшеніе способовъ преподаванія въ первоначальныхъ школахъ, хоть въ нѣсколькихъ, хоть въ одной, только эти деньги должны идти не на поповское, а тѣмъ паче не на дьячковское обученіе“. Мы увидимъ ниже, что послѣ аукціонной продажи, въ 1880 году, коллекціи индійскихъ картинъ, Верещагинъ точно также назначилъ часть суммы на рисовальныя школы.

Вотъ отрывки изъ одного письма Верещагина ко мнѣ отъ 11-го февраля 1875 года, рисующіе разныя стороны его путешествія: „...Я въ самой серединѣ Гималаевъ, въ маломъ королевствѣ Сиккимъ; въ резиденцію великаго монарха этой страны я уже направляюсь, и уже обмѣнялся съ нимъ нѣсколькими витіеватыми письмами и болѣе скромными подарками. Это время я занимался въ буддистскихъ монастыряхъ, а ранѣе того, на высотѣ 15,000 футовъ, чуть не замерзъ со своею женою. Снѣгъ, по которому намъ пришлось идти послѣдній день подъема на гору Канчинги (28,000 футовъ) испугалъ моихъ спутниковъ, и они за нами не изволили послѣдовать. Между тѣмъ, пошелъ снѣгъ, которымъ пришлось и питаться за неимѣніемъ другой пищи; онъ потушилъ нашъ огонь,

и кабы не мой охотникъ, который отыскалъ и уговорилъ одного изъ людей внести на гору ящикъ и нѣсколько необходимыхъ вещей,—пришлось бы плохо. Замѣчательно, что я выбился изъ силъ и положительно заявилъ объ этомъ прежде, чѣмъ моя дорогая спутница, маленькая жена, слабая и изверная. Зато послѣ, когда первое изнуреніе прошло, она вдругъ грохнулась о землю. Лицо мое, за нѣсколько дней пребыванія на этой высотѣ непомѣрно опухло, и какое-то странное давленіе на темя, отъ котораго я непремѣнно умеръ бы черезъ пару промедленныхъ дней, заставило меня спуститься прежде, чѣмъ всѣ этюды, которые я намѣревался сдѣлать, были готовы. Сдѣлаю еще попытку въ другое время года и въ другомъ мѣстѣ—ужъ очень хороши эти горныя шири и выси, покрытыя льдомъ и снѣгомъ. Когда спущусь съ горъ, пріѣду въ Агру, пошлю вамъ оттуда съ полсотни, а можетъ и болѣе этюдовъ; многіе изъ нихъ лишь наброски, но многіе хорошо кончены, и изъ таковыхъ каждый, надѣюсь, стоитъ петербургскихъ профессоровъ (а все-таки профессоромъ не хочу быть и не буду). То, что съ помощью этихъ этюдовъ я надѣюсь сдѣлать, будетъ, какъ думаю, имѣть не англо-индѣйское только, а всеобщее значеніе, и не формою только, т.-е. рисункомъ, эффектомъ письма и проч., а самою сутью картины. Впрочемъ, не хвалюсь ѣдучи на рать... Что вамъ сказать на обвиненіе меня въ эксплоатированіи чужого труда и искусства? Я не только дотрогиваться до моихъ работъ, даже смотрѣть на нихъ никого не пускалъ, такъ послѣ этого судите, какъ это обвиненіе смѣшно и глупо... Въ настоящую минуту думаю, какъ бы уговорить посидѣть немного странствующаго буддистскаго монаха, который, бормоча молитвы, обходитъ чуть не 20-й разъ мой монастырь, и еще, чешу руки, искусанныя москитами... Я бы держалъ свои этюды здѣсь, но они покрываются плѣсенью за время дождей, а въ жару коробятся, доски же трескаются (на несчастье, нѣсколько этюдовъ я написалъ на доскахъ)... Получилъ извѣщеніе отъ графа Шувалова изъ Лондона, что на Бомбей посланы мнѣ рекомендаціи [1]). Это было очень нужно; здѣшніе вліятельные люди говорили мнѣ, что безъ достаточныхъ рекомендацій я прослыву шпіономъ...".

Изъ Сиккима же онъ мнѣ писалъ 13-го марта: „...Я надѣялся очень скоро добраться до Одепура (въ Средней Индіи), гдѣ хотѣлъ основаться и поработать, но на дѣлѣ пробился на дорогѣ 2—3 недѣли. Самъ, весь мокрый (во время дождей) и въ грязи, погонялъ быковъ, которыхъ запрягали по шести въ каждую изъ моихъ трехъ повозокъ. Я ежедневно буквально выбивался изъ силъ. Вдобавокъ, въ Одепурѣ англійскій резидентъ не далъ мнѣ ничего, кромѣ вѣжливыхъ отказовъ"...

Нѣкоторыя выдержки изъ индѣйскихъ путевыхъ писемъ Верещагина я тогда же напечаталъ въ „Спб. Вѣдомостяхъ" 1874 года и въ „Голосѣ" 1875 года (№ 28). Но, кромѣ всѣхъ извѣстій подобнаго рода, очень интересными и замѣчательными мнѣ казались замѣтки Верещагина объ индѣйской архитектурѣ и музыкѣ: не разъ въ своихъ письмахъ онъ высказывалъ мнѣ свое удивленіе близкому сходству ихъ съ коренной народной архитектурой и пѣсней древней Руси.

Пока Верещагинъ путешествовалъ по Индіи, я, въ нѣсколько пріемовъ, получилъ огромное количество его индѣйскихъ этюдовъ съ натуры, которые мнѣ строго запрещено было кому бы-то ни было показывать. Они пробыли въ Петербургѣ до весны 1876 года, и никто не имѣлъ возможности вмѣстѣ со мною любоваться на эти необычайныя художественныя сокровища и радоваться на то, какіе громадные шаги впередъ, по техникѣ, дѣлалъ теперь Верещагинъ.

Въ концѣ 1875 года, онъ сталъ все чаще и чаще жаловаться на нездоровье, такъ что, напримѣръ, 27-го ноября, писалъ даже, что не можетъ ни работать, ни читать: кромѣ книгъ, взятыхъ съ собою, и англійскихъ газетъ, часто возмущавшихъ его своимъ безконечно-враждебнымъ отношеніемъ къ Россіи и всему русскому, Верещагинъ читалъ также постоянно „Спб. Вѣдомости", которыя поручилъ мнѣ высылать ему въ Индію. Англійскіе доктора настоятельно совѣтовали ему воротиться въ Европу. Въ началѣ марта 1876 года, онъ писалъ мнѣ изъ Агры: „Жара уже наступила, и я совсѣмъ безъ силъ. Не знаю, какъ доберусь до Европы. Этюдовъ множество, задуманнаго еще, пожалуй, больше, а саленки плохи—предосадно"... 8-го марта онъ писалъ мнѣ изъ Джейпура: „Мой указъ объ отставкѣ потерялъ въ канцеляріи туркестанскаго генералъ-губернатора, и покуда не получу паспорта, какъ мнѣ ни нужно теперь побывать въ Питерѣ, я долженъ миновать русскую границу, ибо разъ уже сидѣлъ въ Вержболовѣ въ кутузкѣ (былъ арестованъ при полиціи)—за безпаспортность"... [1]).

Еще отъѣзжая за-границу, онъ задумалъ устроить себѣ громадную мастерскую въ окрестностяхъ Парижа. Земля была куплена въ Maisons-Laffitte, много денегъ изведено, но мастерская все-таки не построилась, пока Верещагинъ былъ въ Индіи, какъ онъ этого желалъ. Во всемъ этомъ ему привелось испытать крупную недобросовѣстность нѣкоего комиссіонера Лорча, въ Парижѣ, которому вполнѣ довѣрился и съ которымъ былъ даже на „ты". Дѣло кончилось процессомъ: Лорчъ потянулъ Верещагина въ судъ за то, что тотъ назвалъ его „мошенникомъ", но такъ какъ представленныя имъ письма указывали на плутовство, то судья рѣшилъ въ его же интересахъ оставить дѣло безъ послѣдствій. Пока же приступ-

[1]) Вслѣдствіе просьбы нѣсколькихъ ближайшихъ знакомыхъ Верещагина, въ томъ числѣ и моей просьбы, нашъ посолъ въ Лондонѣ, графъ П. А. Шуваловъ, съ величайшею обязательностью исходатайствовалъ у англійскаго правительства официальную рекомендацію для Верещагина къ индѣйскому вице-королю, лорду Нортбруку, на время его путешествія по Индіи.

[1]) Это случилось въ 1869 году, когда Верещагинъ ѣхалъ изъ-за границы въ Петербургъ.

лено было къ постройкѣ, Верещагинъ нанялъ небольшую мастерскую въ Отёлѣ. 14-го апрѣля онъ писалъ мнѣ: „Впечатлѣнія мои складываются въ два ряда картинъ, въ двѣ поэмы: одна короткая (такъ и назову ее: „Коротенькая поэма"), другая длинная, въ 20 или 30 колоссальныхъ картинахъ. Придется, вѣроятно, съѣздить еще разъ въ Индію... Мнѣ собственно большихъ денегъ не нужно, но для школъ, которыя я хочу устроить—необходимо. Значитъ, мнѣ нужно быть не слишкомъ-то податливымъ на наши россійскія щедроты, а въ случаѣ нужды не брезгать и Англіей, благо для нихъ Индія интересна, а сохранять предметы искусства они умѣютъ лучше насъ... Между прочимъ, я хотѣлъ бы имѣть деньги и для того, чтобы сдѣлать изданіе моего путешествія (туркестанскаго) по моему вкусу, не прибѣгая къ кошельку издателей, рыночный вкусъ которыхъ извращаетъ всякую художественность до неузнаваемости"... Эти послѣднія слова относятся къ намѣренію Верещагина издать большинство его туркестанскихъ картинъ и этюдовъ, въ видѣ иллюстрацій къ „Путешествію по Туркестану", которое обѣщался написать А. К. Гейнсъ. Все это должно было получить общій видъ, въ родѣ путешествій Верещагина по Закавказью и по Средней Азіи, напечатанныхъ въ „Tour du monde" 1868 и 1873 годахъ, и быть издано въ этомъ же журналѣ. Къ сожалѣнію, не взирая на всѣ хлопоты и переписку въ теченіе 1875 и 1876 годовъ, и частью даже и нарисованные В. М. Васнецовымъ (въ Петербургѣ) и награвированные на деревѣ (въ Парижѣ) рисунки, дѣло не состоялось. „У меня у самого есть дневникъ всего моего путешествія, но обрабатывать его я рѣшительно не въ состояніи", писалъ мнѣ въ маѣ Верещагинъ, ссылаясь на тогдашнюю свою болѣзнь въ печени. Впослѣдствіи, онъ также не разъ подумывалъ самъ писать текстъ этотъ; но это значило бы отнимать у себя время отъ новыхъ картинъ, и онъ оставилъ это предположеніе.

Уже 27-го мая 1876 года Верещагинъ писалъ мнѣ: „Теперь у меня стоитъ большое начатое полотно: „Снѣги Гималаевъ"—первая картина первой моей поэмы (коротенькой). Каждая картина имѣетъ соотвѣтствующее четверостишіе: стихи эти я сочинилъ въ то время, когда скакалъ на почтовыхъ, удаляясь отъ Гималаевъ, за нѣсколько запряжекъ и перепряжекъ лошадей, въ продолженіе которыхъ жена моя спала. Послѣ я только добавилъ введеніе и заключеніе... Большая часть картинъ уже передо мною, какъ живыя".

Но тутъ, пока онъ писалъ великолѣпія индѣйской природы, война снова потревожила воображеніе Верещагина.

Въ іюлѣ 1876 года, когда Сербія задумала освободиться отъ Турціи, и военныя дѣйствія были уже въ полномъ разгарѣ, Верещагинъ писалъ мнѣ, посылая свою денежную лепту для войны: „Кабы не жена моя, я бы уѣхалъ туда рисовать—и драться, въ случаѣ нужды"... 10-го октября: „Я бы давно уже уѣхалъ въ Бѣлградъ, кабы не страшныя хлопоты съ постройкой мастерской, дрязги, гадости, кляузничество [1]). Впрочемъ, если перемиріе заключатъ, можетъ быть, и не поѣду"...

Однако же, несмотря на всѣ затяжки, около 1877 года, домикъ Верещагина въ Maisons-Laffitte, съ двумя огромными мастерскими, наконецъ, былъ оконченъ. Одна изъ этихъ мастерскихъ, въ 11 саженъ длины, со свѣтомъ сбоку, сквозь сплошную, можно сказать, стеклянную стѣну, назначалась для работы зимой; другая, также огромная, была открытая, съ небольшимъ, прикрытымъ лишь сверху отъ дождя и и солнца, сегментомъ, и вся поворачивалась по рельсамъ на центральной оси, такъ что впродолженіе цѣлыхъ дней, весной, лѣтомъ и осенью, Верещагинъ могъ работать въ ней съ освѣщеніемъ съ той стороны, которая требовалась для той или другой его картины. Къ веснѣ 1877 года въ этихъ мастерскихъ стояло уже нѣсколько картинъ колоссальной величины на сюжеты „индѣйской поэмы". Одинъ изъ нихъ были начаты еще въ 1876 году, другія были начаты здѣсь въ Maisons-Laffitte. Всѣ вообще были еще не совсѣмъ кончены. Сначала, „Англійскій посолъ представляется Великому Моголу, въ его дворцѣ въ Агрѣ и проситъ дозволенія англичанамъ торговать". Затѣмъ рядъ картинъ продолжался далѣе, до октября 1875, когда принцъ Уэльскій путешествовалъ по Индіи. Эту послѣднюю сцену, видѣнную лично, Верещагинъ представилъ въ громадной картинѣ: „Процессія англійскихъ и туземныхъ властей въ Джейпурѣ". Здѣсь, на сценѣ являлись четыре слона, въ натуральную величину, идущіе гуськомъ одинъ за другимъ, великолѣпно убранные; изъ нихъ первый несетъ въ бесѣдочкѣ принца Уэльскаго съ магараджею. Этотъ индѣйскій владыка уже такъ низко палъ, что считаетъ за честь и счастіе сидѣть рядомъ на одномъ слонѣ со своимъ европейскимъ барономъ, и изъ вѣрноподданнической услужливости и покорности велѣлъ даже выкрасить розовой краской всѣ великолѣпныя каменныя зданія Джейпура, Къ сожалѣнію, эта картина очень мало удалась Верещагину. Она написана блестящими красками, ловко и мастерски въ техническомъ отношеніи, но содержаніе ея, главная „суть", совершенно ускользаетъ отъ зрителя. Другая, тоже написанная, картина была: „Великій Моголъ, молящійся въ мечети, въ Дели". Какъ изображеніе чудной индѣйской архитектуры и солнечныхъ эффектовъ, вообще какъ письмо и художественная техника,—это было одно изъ необыкновеннѣйшихъ созданій Верещагина. Но фигуры и ихъ выраженіе играли второстепенную роль, содержаніе не представляло интереса, и ничуть не было въ соотвѣтствіи съ колоссальными размѣрами картины. Чувствуетъ-ли что-нибудь, внутри души своей, раджа въ Джейпурѣ, вынужденный пресмыкаться передъ англійскимъ принцемъ, или онъ уже ничего не чувствуетъ, и только радъ и покоренъ; что̀ именно думаетъ и какъ̀ страдаетъ Великій Моголъ, прибѣжавшій молиться въ мечети, потому-что кромѣ нея все уже у него отнято европейцами—этого

[1]) Французскій архитекторъ и подрядчики сильно обсчитали и надули Верещагина во время постройки.

нигдѣ въ огромныхъ двухъ картинахъ Верещагина нѣтъ и тѣни.

Удалась-ли бы вообще вся эта галлерея картинъ индѣйской исторіи—невозможно теперь отгадать. Но я все-таки не хочу утаить своего предположенія, что навряд-ли былъ-бы у нея успѣхъ. Верещагинъ никогда и нигдѣ еще не заявлялъ способности переноситься фантазіей въ далекія эпохи и воплощать событія, чувства, помыслы людей отдаленнаго отъ насъ времени и чуждыхъ намъ національностей. На это надобенъ особенный, совершенно спеціальный талантъ, котораго я до сихъ поръ въ натурѣ Верещагина не замѣчалъ. Онъ—несравненный, великій живописецъ новаго, настоящаго времени (и притомъ извѣстныхъ только его сторонъ); онъ живописецъ только того, что онъ собственными глазами видѣлъ и собственнымъ сердцемъ испыталъ, прямо на мѣстѣ трагическихъ событій—и въ этомъ вся его сила, необычайность и оригинальность. Людей, художниковъ, обнимающихъ *все*—никогда еще не бывало, и, можетъ быть, къ лучшему.

Но, если оставить въ сторонѣ индѣйскія „картины", какъ дѣло никуда нерѣшенное, и взглянуть на огромную массу привезенныхъ изъ Индіи „этюдовъ", то нашему изумленію и восторгу нѣтъ предѣловъ. Въ Индіи Верещагинъ сдѣлалъ еще новые шаги впередъ. Какъ ни высоко было его искусство уже раньше, во время писанія туркестанскихъ этюдовъ и картинъ, а теперь онъ шагнулъ еще впередъ. Кисть его пріобрѣла еще новую силу, теплоту краски, стала способна передавать такое солнце, передъ которымъ померкнетъ даже солнце туркестанскихъ лучшихъ его вещей. Горы, луга, долины и вода, прежде не всегда ему удававшіеся, мечети и хижины, индѣйскіе храмы, мраморные и деревянные, жрецы въ костюмахъ и маскахъ боговъ, молитвенныя машины буддистовъ, мраморныя набережныя и императорскія гробницы, мрачные подземные гроты и веселые сіяющіеся ручьи, снѣговыя вершины въ розовыхъ отблескахъ солнца, ночь въ ущельяхъ, утро до восхода солнца надъ озеромъ, факиры и женщины-священники, людоѣды и жены о множествѣ мужей, между собою родныхъ и братьевъ, великолѣпные всадники-тѣлохранители, дѣвушки и дѣти, старики и крѣпкіе взрослые мужчины со знакомъ касты на лбу, лошади и яки—все это вмѣстѣ образовало такую чудную, небывалую галлерею, написанную съ высочайшею виртуозностью, какой не существуетъ нигдѣ болѣе въ Европѣ. Это сказала потомъ сама Европа.

Въ настоящее время печатается въ Германіи описаніе индѣйскаго путешествія Верещагина—нѣмецкій текстъ его супруги, Елиз. Кондр. Верещагиной, рисунки его самого; въ Петербургѣ издается также это путешествіе, въ русскомъ переводѣ самого Верещагина.

Но грянула страшная болгарская война. „Большой холстъ „Европейскіе послы, представляющіеся великому Моголу" былъ уже нарисованъ (пишетъ Верещагинъ въ предисловіи къ каталогу своей петербургской выставки 1880 года), когда началась война, и художникъ поспѣшилъ къ болѣе близкимъ и къ болѣе интереснымъ ему сюжетамъ войны въ Болгаріи". Верещагинъ бросилъ и мастерскую, и Парижъ, и Европу, и полетѣлъ на Дунай.

V.

„Къ болѣе близкимъ, къ болѣе интереснымъ ему сюжетамъ!" Да, вотъ все, что онъ могъ сказать самъ Верещагинъ. Но мы, посторонніе зрители и свидѣтели, должны сказать другія слова. То, что во время этой войны перечувствовалъ Верещагинъ, превосходило, по силѣ, ужасу, поразительности и глубинѣ, все, что онъ испытывалъ на своемъ вѣку. Отъ этого и картины, создавшіяся подъ этими страшными впечатлѣніями и въ минуту высочайшей зрѣлости его таланта, превосходятъ всѣ прежнія его созданія, какъ ни значительны и ни великолѣпны они до того были. Что такое вся трагичность его туркестанскихъ картинъ, вся несравненная красота его индѣйскихъ этюдовъ съ натуры, въ сравненіи съ тою потрясающею силою и огнемъ, которыми дышатъ его картины болгарской войны! Онѣ писаны кровью его тѣла, всѣми фибрами существа его.

„Слушайте,—писалъ онъ мнѣ въ іюлѣ 1877 г., изъ бухарестскаго госпиталя, гдѣ лежалъ раненый:—я оставилъ Парижъ и работы мои не для того только, чтобы высмотрѣть и воспроизвести тотъ или другой эпизодъ войны, а для того, чтобы быть ближе къ дикому и безобразному дѣлу избіенія; не для того, чтобы рисовать, а для того, чтобы смотрѣть, чувствовать, изучать людей. Я совершенно приготовился къ смерти еще въ Парижѣ, потому что рѣшился, выѣзжая въ армію, все прочувствовать, самъ съ нѣхотою пойти въ штыки, съ казаками въ аттаку, съ моряками на взрывъ монитора и т. д. Неужели вы изъ числа тѣхъ, которые скажутъ, что Скрыдловъ шелъ (на своей миноноскѣ „Шутка") для дѣла, а я отъ бездѣлья? Собака-дескать бѣсится съ жиру!"

Тамъ, гдѣ у художника сойдутся и сложатся вмѣстѣ великая сила мысли, чувства и характера, съ великою силою художества, результаты выйдутъ навѣрное несравненные. Такъ съ Верещагинымъ и случилось.

Передавать здѣсь подробности участія Верещагина въ великой освободительной войнѣ 1877—1878 годовъ—невозможно, онѣ слишкомъ многочисленны и многообразны. Все главное я тогда же печаталъ въ „Новомъ Времени", на основаніи писемъ и разсказовъ многихъ очевидцевъ, частью и самого Верещагина. Другія подробности подобнаго же рода напечатаны были, тогда же, во многихъ иностранныхъ газетахъ, а также и впослѣдствіи, въ 1879, 1880 и 1881 годахъ, по поводу выставокъ Верещагина въ разныхъ большихъ городахъ Европы: такія подробности были печатаны въ иностранныхъ газетахъ и на основаніи ихъ собственныхъ свѣдѣній, полученныхъ отъ очевидцевъ и корреспондентовъ. Все вмѣстѣ войдетъ, конечно, однажды, въ составъ полной и подробной біографіи Верещагина. Здѣсь довольно будетъ указать только нѣсколько главныхъ чертъ. Изъ Парижа Верещагинъ выѣхалъ 16 апрѣля 1877 г.

Хотя и штатскій, онъ получилъ дозволеніе великаго князя главнокомандующаго быть при войскѣ. „Я иду съ передовымъ отрядомъ, съ дивизіономъ казаковъ генерала Скобелева (писалъ онъ мнѣ 29 апрѣля) и надѣюсь, что раньше меня никто не встрѣтится съ баши-бузуками". Такъ въ дѣйствительности и сдѣлалось. Во всю кампанію, Верещагинъ всегда находился въ самыхъ передовыхъ отрядахъ и въ самыхъ опасныхъ мѣстахъ, при генералахъ М. Д. Скобелевѣ (съ которымъ подружился еще въ 1868 году, въ Туркестанѣ) и Гурко. Почти въ самомъ началѣ войны, еще до перехода черезъ Дунай, Верещагинъ былъ раненъ въ бедро, на миноноскѣ „Шутка", на которой, вмѣстѣ съ лейтенантомъ Скрыдловымъ, командиромъ ея, подошелъ, среди бѣлаго дня, къ громадному турецкому пароходу, намѣреваясь взорвать его—но это не состоялось, потому-что сильнымъ орудійнымъ и ружейнымъ огнемъ съ судна перебило приводы взрывнаго аппарата. Верещагинъ пролежалъ потомъ мѣсяца два въ бухарестскомъ госпиталѣ, и едва-едва кое-какъ оправился къ концу августа, такъ что могъ участвовать лично въ плевненскомъ штурмѣ 30 августа, но все-таки все видѣлъ и даже во время этого штурма потерялъ своего брата Сергѣя. Они были товарищами по Морскому Корпусу, а впослѣдствіи Сергѣй Верещагинъ сталъ заниматься живописью, и, въ Парижѣ, подъ руководствомъ старшаго брата, дѣлалъ такіе успѣхи, что обѣщалъ быть даровитымъ художникомъ [1]). Послѣ Плевны, Верещагинъ не могъ разыскать тѣло этого брата на бывшемъ полѣ сраженія, такъ какъ войска отступили. Съ передовымъ отрядомъ Гурко онъ дошелъ до Балканъ, а изъ подъ Горнаго Студня писалъ мнѣ 9 октября: „Скала св. Николая, на Шипкѣ, на которую турки лѣзли и уже влѣзли 5 сентября, имѣетъ, съ лѣпящимися по ней солдатами нашими, какой-то сказочный видъ... Буквально живого мѣста нѣтъ; гдѣ ни остановишься порисовать, всюду сыплются свинцовые гостинцы. Выбралъ я разъ себѣ укромное мѣстечко, въ крайнемъ изъ трехъ домовъ, гдѣ стоятъ на позиціи, сѣлъ на подоконникъ со стороны, защищенной отъ Лысой Горы, справа: слѣва, думаю, пальба рѣже, авось не попадетъ! Только принялся писать извѣстную вамъ, вѣроятно, по газетамъ „Долину розъ", какъ съ грохотомъ ударила граната въ крышу. Обдало пылью. Однако, думаю, врешь, дорисую. Черезъ двѣ минуты, новая граната—и меня, и палитру съ красками совсѣмъ засыпало черепицею и землею. Нечего дѣлать, домазалъ, какъ попало, и ушелъ отъ грѣха"...

Нѣкоторыя письма Верещагина, съ описаніемъ того, что онъ видѣлъ на полѣ сраженія подъ Телишемъ, а также послѣ вшествія русскаго передового отряда въ Адріанополь — страшно щемятъ, гнетутъ безотрадно. Онъ писалъ 17 октября карандашомъ, воротившись съ описываемаго мѣста: „Трудно передать вамъ впечатлѣніе массы въ нѣсколько сотъ егерей, павшихъ подъ Телишемъ и изуродованныхъ турками. На землѣ валялось десятка 3—4 хотя и раздѣтыхъ до-гола, но не избитыхъ; а въ отдѣльныхъ кучкахъ, прикрытыхъ землею, лежали тѣла всячески избитыхъ: у кого перерѣзано горло или затылокъ, отрѣзанъ носъ, уши, у нѣкоторыхъ вырѣзаны куски кожи, продолговатые или аккуратными кружками. Нѣкоторые въ груди или другихъ мѣстахъ подожжены и обуглены. Когда сотни этихъ несчастныхъ повыкопали изъ набросанной на нихъ земли, то представилось что-то до того дикое, что словами трудно сказать". То, что ему было въ тѣ минуты „трудно словами сказать", то онъ потомъ разсказалъ огненною кистью въ картинѣ, наполнившей изумленіемъ всю Европу.

Изъ Адріанополя, куда онъ вошелъ съ передовымъ отрядомъ генерала Струкова, онъ писалъ мнѣ 9 января 1878 года: „Какихъ ужасовъ мы насмотрѣлись и наслышались тутъ! По дорогѣ зарѣзанныя дѣти и женщины, и болгары, и турки, масса бродящаго и подохнувшаго скота, разбросанныхъ и разрубленныхъ телѣгъ, хлѣба, платья и проч. Отовсюду бѣгутъ болгары съ просьбою защиты, а защищать нечѣмъ не только ихъ, но и самихъ себя, еслибъ встрѣтили мы пѣхоту и артиллерію. У меня цѣловали руку, крестясь, какъ у Иверской; помѣшать этому нельзя было, подъ опасеніемъ потерять перчатку или быть укушеннымъ въ колѣно; духовенство съ крестами и хоругвями, духовенство всѣхъ вѣроисповѣданій, депутаціи, народы разныхъ одеждъ и физіономій—все это гудѣло и орало; женщины и старики крестились и плакали съ самыми искренними привѣтствіями и пожеланіями"... Къ генералу Струкову пріѣхали въ Германлы два посла для переговоровъ о мирѣ, Намыкъ-паша и Серверъ-паша, и Верещагинъ, какъ нѣкогда при Катты-Курганѣ, въ Туркестанѣ, за 10 лѣтъ раньше, служилъ при пріемѣ ихъ секретаремъ. „Представьте себѣ меня, — писалъ онъ мнѣ 9 февраля,—сидящаго въ вагонѣ между Серверъ- и Намыкъ-пашами, и этихъ господъ, обращающихся ко мнѣ со словами: „Monsieur le secrétaire, Monsieur le secrétaire"...

Въ началѣ 1878 года Верещагинъ воротился въ Парижъ и привезъ массу этюдовъ съ натуры. Но, къ несчастью, во время войны утратилось около 30 наиважнѣйшихъ этюдовъ, изображавшихъ весь путь гвардіи: ихъ гдѣ-то, въ Габровѣ или Плевнѣ, небрежно запропастили тѣ личности (одинъ офицеръ и одинъ докторъ), которыя взялись доставить ихъ въ безопасное мѣсто. Объ этихъ этюдахъ дѣлались по-

[1]) „Сергѣй Верещагинъ, говоритъ его братъ Василій въ примѣчаніи къ каталогу своей выставки 1880 года, прибывши на Дунай, увлекся безстрашіемъ и безоглядною храбростію Скобелева, къ которому пристроился, и, вмѣсто рисунковъ и этюдовъ, дѣлалъ рекогносцировки, крокй мѣстности, разводилъ войска, словомъ, несъ службу ординарца и офицера генеральнаго штаба. По словамъ самого Скобелева, около него не было молодого человѣка болѣе отважнаго и исполнительнаго. Въ продолженіе 2 мѣсяцевъ, онъ получилъ 5 ранъ, подъ нимъ убито и ранено 7 лошадей". Біографическія статьи о немъ, съ портретомъ, напечатаны мною въ „Пчелѣ" 1877, № 39, и въ „Новомъ Времени", № 556.

тонъ самыя тщательнѣйшія разсказанія всѣми главными военными начальниками, всего болѣе Скобелевымъ; но все напрасно—они исчезли безслѣдно.

Изъ Адріанополя же, 29 января, Верещагинъ писалъ мнѣ: „Я очень усталъ, и начинаетъ это сказываться теперь, когда война кончилась. Вѣроятно, отъ долгаго напряженія нервы не хотятъ болѣе служить, какъ слѣдуетъ“... И несмотря на это, почти тотчасъ по возвращеніи въ свой домикъ и свои мастерскія въ Maisons-Laffitte, въ февралѣ 1878 г., Верещагинъ принялся за картины войны. Индійскія воспоминанія были уже теперь далеки отъ его мысли. До красотъ-ли природы, до чудесъ-ли восточной архитектуры, до великолѣпныхъ-ли эффектовъ солнечнаго освѣщенія могла теперь идти для него рѣчь, когда вся душа его была полна войны, ея съ тѣмъ несравненнымъ ощущеніемъ?

Работа кипѣла необыкновенно быстро. Къ концу 1878 года, во время парижской всемірной выставки, я видѣлъ у Верещагина въ мастерской лишь одну картину, полу-оконченную: „Плѣнные“ (дорога близъ Плевны, съ телеграфными столбами, вся усѣянная замерзшими трупами турокъ). Другая была только начерчена углемъ на холстѣ — это „Раненые“ (дорога отъ Плевны къ Дунаю, и на ней рядъ нарядныхъ телѣгъ, запряженныхъ волами, съ нагруженными русскими ранеными). Менѣе чѣмъ въ $1^1/_2$ года, къ концу 1879 года, уже 20 картинъ было написано и выставлено въ Парижѣ. Онѣ наполнили публику и критику еще большимъ удивленіемъ, чѣмъ всѣ шумительныя индійскія этюды, видѣнные ими, несмотря на ихъ громадную техническую виртуозность. Быстрота, съ которою были написаны эти картины, была еще большая быстрота, чѣмъ та, съ которою были написаны въ 1871—1873 годахъ туркестанскія картины въ Кенкенѣ, но въ то-же время совершенство техническаго исполненія пошло еще дальше.

Въ двухъ изъ наиболѣе поразительныхъ по драматизму картинъ, представляющихъ сцены послѣ Телишскаго боя („Побѣдители“, „Побѣжденные“), изображенные люди — точно живые и выдѣляются изъ холста до обмана глазъ. Онѣ стоили Верещагину всего болѣе не времени, не труда—нѣтъ, но нервнаго и душевнаго напряженія. Кончая каждую изъ этихъ двухъ картинъ (*первую*—въ концѣ іюля, *вторую*—въ началѣ сентября 1879 г.) онъ писалъ мнѣ, что „ужасно усталъ“.

Почти въ одно время съ этими двумя картинами написаны: „Наши плѣнные“—горькая поразительная сатира, нарисованная рукою великаго мастера-виртуоза, а нѣсколько позже — „Шипка-Шеново“, изображающая Скобелева послѣ нашей побѣды подъ Шевомъ, скачущаго передъ фронтомъ и благодарящаго войска отъ „имени отечества и Государя“. Это одно изъ самыхъ великолѣпныхъ произведеній Верещагина.

Къ числу необыкновеннѣйшихъ созданій Верещагина принадлежитъ его картина „Шипка“. Я не говорю уже про необычайную виртуозность исполненія, про живое солнце и живыя тѣни, придающія картинѣ какое-то чарующее впечатлѣніе; но созданіе всего цѣлаго, но выраженіе лица, сосредоточившагося всѣми силами души на лѣстницѣ и воспринявшаго въ видѣ вести добрыхъ, великихъ, добродушныхъ спасителей, которые готовы разстрѣлять его, передъ глазами этого блестящаго адъютанта—это что-то новое и великолѣпное, никѣмъ не пробованное въ Европѣ.

Но этими 20-ю картинами далеко еще не исчерпались всѣ сюжеты, задуманные Верещагинымъ, и 30 октября 1879 г. онъ мнѣ писалъ, изъ Парижа (въ отвѣтъ на мои жалобы на отсутствіе женщинъ въ этихъ картинахъ): „Увижу ихъ въ картинахъ женщинъ—но это не предвидѣніе, а потому что не пришлось еще. Послѣ, вѣроятно, будутъ. Кстати, продолжалъ Верещагинъ, недавно, по поводу газетныхъ отзывовъ о книгѣ Ильинскаго, я хотѣлъ написать въ газету нѣсколько словъ, чтобы съ своей стороны засвидѣтельствовать о женскомъ терпѣніи, настойчивости, выносливости, искусствѣ, храбрости и проч. за проведенную войну. Я хотѣлъ высказать крайнюю необходимость, послѣ такихъ опытовъ, иначе открыть молодымъ женщинамъ самый натуральный путь... да все еще не рѣшился говорить иначе, какъ кистью“...

Въ началѣ 1880 года, Верещагинъ привезъ объ свои новыя коллекціи: индійскую и болгарскую, въ Петербургъ. Тогда отъ него далее коммерція продалъ здѣсь вторую коллекцію: объ этомъ мы говорили еще въ 1879 году, и далее въ маѣ этого года одна изъ картинъ, „Плѣнные“ была имъ прислана по мнѣ въ Петербургъ для того, чтобы показать ее, какъ образчикъ, нѣкоторымъ предполагавшимся тогда покупателямъ. Но, ни въ 1879, ни въ 1880 году, эти переговоры не привели ни къ чему: одни покупатели затруднялись „соображеніями“, другіе деньгами, еще иные тѣмъ, что не всѣ картины имѣли одинаковаго достоинства... Тогда Верещагинъ перемѣнилъ кругъ коммерціи и объявилъ, что онъ не продастъ, *ни коли и ни за что*, болгарскихъ картинъ, и сдѣлалъ (въ апрѣлѣ) аукціонъ изъ индійскихъ этюдовъ. Въ два дня, аукціонъ далъ 140.000 рублей—на 40,000 рублей болѣе того, что онъ назначилъ за продажу этихъ картинъ (такое и состоявшуюся) въ одни руки. Самыя дорогія покупки на этомъ аукціонѣ были: „Главная мечеть въ Футепоръ-Сикрѣ“ (=7000 р., купилъ Деникенъ князь Санъ-Донато), „Таджъ-Магалъ“ (=6000 р., куп. г. Базилевскій). „Залъ одного церковища Великаго Могола. близъ Агры“ (=5000 р., куп. г. Базилевскій). „Мраморная набережная въ Одепурѣ“ (=5000 р., куп. П. М. Третьяковъ). „Хеннсъ“ (=3050 р. куп. г. Нарышкинъ). По количеству, всего болѣе пріобрѣлъ П. М. Третьяковъ, на сумму свыше 75.000 р. Изъ полученныхъ имъ денегъ. Верещагинъ тотчасъ пожертвовалъ часть въ разныя общественныя воспитательныя учрежденія (Женскіе медицинскіе курсы, Безплатную музыкальную школу и т. д.). И всего онъ пожертвовалъ 10,000 рублей. на вспомоществованіе рисовальнымъ классамъ въ разныхъ мѣстахъ Россіи. черезъ посредство Общества поощренія художниковъ. „Деньги нужны мнѣ,—писалъ онъ мнѣ

16 апрѣля 1878 года,—не на лакеевъ, не на экипажи, а на школы, которыхъ я положилъ себѣ добиться".

Такимъ образомъ, планъ написать „индѣйскія поэмы" былъ разрушенъ, кажется, навсегда. Еще весной 1879 года, эта индѣйская коллекція была выставлена въ Лондонѣ и произвела необычайное впечатлѣніе; носился даже слухъ, что принцъ Уэльскій желалъ купить „Шествіе на слонахъ" но англійскія газеты забили въ набатъ, зачѣмъ покупать у чужаго. Однако художники горячо привѣтствовали тогда Верещагина за необыкновенныя его созданія, а королева Викторія прислала ему оффиціальную свою благодарность и поздравленіе.

Впечатлѣніе, произведенное Верещагинскою выставкою въ Петербургѣ, было громадно. И утромъ, при дневномъ свѣтѣ, и вечеромъ, при электрическомъ, толпы народа осаждали домъ (бывшій Безобразова, на Фонтанкѣ, у Симеоновскаго моста), гдѣ помѣщалась выставка. Восторгъ и удивленіе были всеобщіе. Всѣ классы общества, въ томъ числѣ крестьяне и солдаты, въ значительныхъ массахъ, перебывали на этой выставкѣ—давка была страшная. Каталогъ проданъ въ нѣсколькихъ десяткахъ тысячъ экземпляровъ. Но, нашлись люди, почувствовавшіе потребность повторить исторію Тютрюмова 1874 года. Писатели „Новаго Времени" выступили со всею своею антихудожественностью на защиту самаго каррикатурнаго квасного патріотизма, оскорбленнаго отсутствіемъ въ картинахъ Верещагина обычной хвалебной оды тріальныхъ живописцевъ-баталистовъ. Такимъ людямъ точка зрѣнія, душа и настроеніе Верещагина были недоступны и непонятны. И они старались подслуживаться къ тѣмъ, кто думалъ столько же нелѣпо и близоруко, какъ они. Они даже старались умалить талантъ Верещагина. Не взирая на свое художественное невѣжество, они пробовали доказывать, что вотъ то-то и это-то у Верещагина худо рисовано и писано, выдумывали и лгали на него, жалѣли, что у него въ картинахъ „нѣтъ „Ахиллесовъ и Агамемноновъ", а только неизвѣстный, темный народъ, масса; извращали факты, пробовали даже увѣрить публику, что Верещагинъ мало имѣлъ успѣха въ Парижѣ, что такія-то и такія-то „важныя" парижскія газеты вовсе даже прошли Верещагина молчаніемъ" (какъ будто, даже въ случаѣ правды, все дѣло для насъ состояло въ чужомъ одобреніи, въ милостивомъ „начальствѣ" и „авторитетахъ"). Я опровергалъ вначалѣ, печатно, всю эту ложь, клевету и невѣжество, потомъ бросилъ... На русскую публику, впрочемъ, этотъ вопль „Новаго Времени" не произвелъ ни малѣйшаго впечатлѣнія. Новые Тютрюмовы остались въ постыдномъ одиночествѣ, какъ и прежній.

Послѣ петербургской выставки, Верещагинъ, въ теченіе 1881 и 1882 годовъ, выставлялъ свои картины въ Вѣнѣ, Парижѣ, Берлинѣ, Дрезденѣ, Гамбургѣ, Брюсселѣ. Сотни-сотенъ статей, напечатанныхъ повсюду въ газетахъ, засвидѣтельствовали, какъ Европа смотритъ на талантъ Верещагина и на его необычайный починъ. Вездѣ было высказано, что созданія Верещагина — всего болѣе его картины изъ Болгарской войны—что-то совершенно новое и небывалое въ искусствѣ, изображеніе войны съ той стороны, съ какой ни одинъ еще живописецъ не пробовалъ ее изображать, и это съ такою правдою, съ такою безыскуственностью, съ такимъ презрѣніемъ къ принятымъ формамъ и условности выраженія, съ такимъ совершенствомъ техники, какихъ въ Европѣ никакая „военная" картина еще отъ-роду не представляла.

Но выше всего изумлялись всѣ широкой и великой душѣ художника, отсутствію въ немъ того ложнаго патріотизма, который, бывало, прежде водилъ кистью Орасовъ Верне и сотень ему подобныхъ живописцевъ. Вся Европа преклонялась передъ ширино и свѣтлостью чувства, заставлявшихъ Верещагина видѣть людей и во врагахъ, въ остервенѣлыхъ туркахъ и азіатахъ... Въ сотняхъ статей французскихъ, англійскихъ, нѣмецкихъ, бельгійскихъ и венгерскихъ, Верещагина называли, то „истиннымъ историкомъ" [1]), то „Тацитомъ нашего времени" [2]), настоящимъ „сыномъ вѣка", постигшимъ, что̀ нынѣче нужно людямъ отъ искусства [3]); то „истящей кистью" (pinceau vengeur) [4]); „прямымъ продолжателемъ французскихъ писателей-философовъ XVIII вѣка" [5]); то „пророкомъ и учителемъ" [6]); то „апостоломъ человѣчности" [7]). Dresdner Anzeiger называлъ Верещагина „геніальнѣйшимъ представителемъ реализма" (17 августа 1882); Pester Lloyd (14 января 1883) говорилъ, что главная черта Верещагина—„священное стремленіе къ правдѣ"; вѣнскій Börsen-Courrier (19 апрѣля 1881) объявлялъ, что „Верещагинъ борется за высшія блага человѣчества"; вѣнская Tribune (30 октября 1881) провозглашала, что Верещагинъ „пишетъ картины кровью своего сердца"; Pester Lloyd (1 февраля 1883), что „задача Верещагина — выставить на глаза міру всю чудовищность войны, для того, чтобъ разбудить у человѣчества чувство отвѣтственности за такое колоссальное народное несчастіе"; Ueber Land und Meer (1882, № 32), что „Верещагину предназначено сдѣлаться живописцемъ космоса и своею кистью завоевать міръ". Наконецъ, безчисленное множество разъ Верещагинъ былъ названъ художникомъ „геніальнымъ", „колоссальнымъ", „составляющимъ эпоху", революціонеромъ" и „реформаторомъ".

---

[1]) L'art, 1880 p. 103; вѣнская Vorstadt-Zeitung, 4 ноября 1881; вѣнская Deutsche-Zeitung того же времени; берлинская Rundschau-Zeitung 5 февраля 1882; Kölnische-Zeitung 7 декабря 1881.

[2]) L'art, 1880 p. 103; Gaulois, декабрь 1879.

[3]) Hamburger-Nachrichten, 6 мая 1882.

[4]) L'art, 1880 p. 103; Deutsche-Zeitung выражаетъ почти тоже: „Отомститель посредствомъ искусства".

[5]) Deutsches-Montagsblatt, 13 февраля 1882.

[6]) Вѣнская Tribune, 15 ноября 1881; берлинскій Tageblatt, 5 февраля 1882.

[7]) Берлинская Post, 5 февраля 1882; берлинскіе Grenzboten, статья I, вѣнская Vorstadtzeitung, 4 ноября 1881; вѣнскіе Börse-Zungen, № 52; вѣнскіе Neuigkeit-Weltblatt, 20 октября 1881; Pester-Journal, 13 января 1883.

Были, конечно, и порицатели, — консерваторы, горько плачущіе объ утратѣ ихъ насиженныхъ „идеаловъ“ и о нарушеніи столь излюбленнаго въ искусствѣ ничтожества содержанія. Эти люди, безъ сомнѣнія, спѣшили клеймить Верещагина именемъ безнадежнаго „нигилиста“, не уважающаго ничего „священнаго“ въ искусствѣ, безотрадно давящаго все, самое „дорогое“, самое „уважаемое“, самое „почтенное“ въ жизни. Одинъ изъ такихъ закалѣлыхъ консерваторовъ, вѣнскій живописецъ Канонъ, читалъ даже (въ ноябрѣ 1881) публичную лекцію противъ Верещагина; другіе писали, что надѣятся, что Верещагинская „зараза“ не коснется современныхъ художниковъ Европы. Но такихъ отсталыхъ консерваторовъ было вообще немного, и множество иностранныхъ газетъ съ презрѣніемъ указывали на своихъ рутинеровъ и шовинистовъ, еще съ большимъ презрѣніемъ и усмѣшкой говорили о великихъ невѣждахъ, петербургскихъ квасныхъ патріотахъ, пробовавшихъ укусить Верещагина въ пятку. Въ противуположность этимъ послѣднимъ, громадное большинство публики, художниковъ и критиковъ въ одинъ голосъ говорили о необычайной личности русскаго художника, котораго даже и одна-то техника доходитъ до изумительныхъ результатовъ—все равно, и въ изображеніи солнечныхъ странъ далекаго Востока, и въ изображеніи глубокихъ снѣговъ на Балканахъ—все равно, въ трагедіи и въ ѣдкой сатирѣ, и всегда—въ изображеніи несчастія и страданія цѣлыхъ массъ людскихъ поколѣній, даже не дающихъ себѣ отчета, изъ-за чего это они такъ жестоко страдаютъ. Забывъ, какимъ-то чудомъ, всякую національную зависть и ревность, французы и нѣмцы, англичане, бельгійцы и венгерцы говорили и писали, что ихъ новыя поколѣнія художниковъ „должны учиться у Верещагина„ [1]), что онъ сказалъ совершенно новое слово въ искусствѣ, и что имъ открыты новые горизонты для будущаго.

Всѣ лучшіе современные художники Франціи, Англіи, Германіи, Бельгіи (Мессонье, Пёвиль, Детайль, Лейтонъ, Альма Тадема, Макартъ, Менцель, Вернеръ, Анерлингъ и т. д.) спѣшили выразить Верещагину глубокій свой энтузіазмъ и удивленіе. Менцель—одинъ изъ самыхъ тузовыхъ между нами, съ восторгомъ говорилъ про него: „Этотъ все можетъ“! (Берлинская „Volkszeitung“ 8 февраля 1882). По словамъ извѣстнаго вѣнскаго художественнаго критика, Ранцони, французская знаменитость, Мессонье, восклицалъ передъ картинами Верещагина: „Это — что-то совершенно новое, небывалое“! (Neue Freie Presse, 1 ноября 1880). Русскіе художники еще въ 1874 г., какъ я указалъ выше, публично выразили свои глубокія симпатіи къ Верещагину. Антокольскій и Рѣпинъ, бывшіе во время первой петербургской Верещагинской выставки 1874 года за границей, всѣмъ талантливымъ существомъ своимъ горячо полюбили созданія Верещагина, когда воротились въ Россію и узнали ихъ. Антокольскій писалъ мнѣ изъ Москвы 28 декабря 1874 года: „Почти никогда еще искусство не обхватывало такъ цѣльно всего существа моего, какъ произведенія Верещагина... Не знаешь, которой изъ туркестанскихъ картинъ его отдавать преимущество... Его „Клоповникъ въ Самаркандѣ“ — что-то дантовское изъ дѣйствительной жизни... Явленіе Верещагина есть, безъ сомнѣнія, явленіе богатое, но необыкновенно сильное и поэтичное“... Антокольскій написалъ даже въ это время цѣлую статью для печати; къ сожалѣнію, она осталась не напечатанною. Онъ дѣлалъ нѣкоторыя техническія замѣчанія, даже кое-что порицалъ въ подробностяхъ, но въ общемъ высказывалъ самое энтузіастическое сочувствіе новому необычайному художнику. Рѣпинъ писалъ мнѣ изъ Москвы 9 іюня 1877 года: „Теперь только (увидавъ сами картины) я понялъ и оцѣнилъ всю свѣжесть взгляда Верещагина, эту оригинальную натуральность представленія! Какія есть у него чудеса колорита, и живописи, и жизни въ краскахъ! Необыкновенно! Простота, смѣлость, самостоятельность“!.. Едва-ли не одинъ Перовъ, между всѣми нашими крупными нашими художниками, отнесся враждебно къ картинамъ Верещагина. Но это былъ въ ту минуту не прежній Перовъ: въ 1874 году онъ уже разошелся со всѣми прежними товарищами не инициативой. Въ мысляхъ, во взглядахъ, онъ уже измѣнился, повернулъ на какіе-то новые рельсы, въ сторону отъ всего прежняго своего могучаго творчества и вдохновенія. Онъ былъ уже не въ состояніи создавать то, что прежде создавалъ, картины его падали, жизнь бродила и фальшивила... При такихъ-то условіяхъ онъ и написалъ мнѣ (1 ноября 1874 года) то письмо, которое напечатано въ I-мъ выпускѣ „Вѣстника изящныхъ искусствъ“ (статья Н. П. Собко: „В. Г. Перовъ“, стр. 177). Здѣсь онъ говорилъ, что „ничего еще не можетъ сказать о картинахъ Верещагина, потому что еще самъ не понялъ ни ихъ смысла, ни ихъ значенія въ той степени, въ какой бы желалъ понять и уяснить ихъ для себя“. И это Перовъ, до тѣхъ поръ всегда такой прямой и рѣшительный, и вдругъ теперь—такой уклончивый, виляющій, явно притворяющійся! Онъ уже раздѣлялъ тутъ только мнѣнія „Современныхъ извѣстій“ и разныхъ темныхъ людей, неспособныхъ что-нибудь понять въ Верещагинѣ. Онъ уже тутъ отъ всего сердца не радовался, какъ бывало всегда прежде, появленію новаго, сильнаго, свѣжаго таланта. Но что значило такое сочувствіе одного, исказившагося, къ несчастію, художника, противъ дружнаго ликующаго хора всего, что только было у насъ самаго талантливаго, мыслящаго и развитого между нашими художниками?

Подъ конецъ Верещагинской выставки въ Вѣнѣ, студенты различнѣйшихъ славянскихъ національностей, учащіеся въ Вѣнѣ, устроили въ честь Верещагина торжественное собраніе 13 ноября 1881 года. Народу присутствовало всего до 2.000 человѣкъ, однихъ студентовъ было свыше 800 человѣкъ (не присутствовали одни студенты польской національности). Верещагинъ, однако-же, не былъ на этомъ торжествѣ: врагъ всѣхъ демонстрацій и отличій, онъ, за нѣ-

[1]) Лондонскіе Chelsea News, іюнь 1879; парижскій L'art, 1880, p. 103; брюссельская La Fédération artistique, 26 октября 1882.

сколько дней до полученія оффиціальнаго приглашенія, уѣхалъ въ Парижъ. Въ приглашеніи этомъ было сказано: „Чествуя васъ, какъ русско-славянскаго геніальнаго художника и великаго сподвижника на поприщѣ развитія человѣчества, славянскіе студенты въ Вѣнѣ устраиваютъ въ честь вашу торжественный вечеръ, на который покорнѣйше пригласить васъ честь имѣетъ Комитетъ". Верещагинъ отвѣчалъ телеграммою изъ Парижа: „Привѣтствую студентовъ и благодарю за честь, но пріѣхать не могу. Будемъ всѣ по мѣрѣ нашихъ силъ трудиться для дѣла развитія человѣчества". „Львовская газета", отдавая пространный отчетъ о торжествѣ, говорила, что можно безъ преувеличенія сказать, что здѣсь „все славянство воздавало честь великому генію", и что Верещагинъ двинулъ значительно впередъ славянскую жизнь, славянскій духъ и славянское самопознаніе". При этомъ она съ гордостью ссылалась на слова самихъ нѣмцевъ, которые, не взирая на всѣ свои антипатіи, принуждены были признаться (между прочимъ устами писателя „Neues Wiener Tagblatt"), что идеалъ славянства—реализмъ.

Въ заключеніе обзора „европейскихъ выставокъ" Верещагина, нельзя не упомянуть, что въ началѣ эти выставки были—въ Лондонѣ, Парижѣ и Петербургѣ—совершенно безплатныя; впослѣдствіи, вынужденный своими обстоятельствами, Верещагинъ назначалъ плату за входъ на свои выставки, но такую малую, которая всѣхъ удивляла въ Европѣ (о чемъ сотни разъ повторено въ иностранныхъ газетахъ), и при этомъ значительно уменьшалъ эту плату для школъ, ремесленниковъ, простого народа и солдатъ, а потомъ еще дѣлалъ значительныя пожертвованія для разныхъ художественныхъ и другихъ корпорацій. Когда распорядители (напримѣръ, въ вѣнскомъ Кюнстлергаузѣ) требовали съ него повышенія, „согласно съ привычками мѣстной публики", онъ отказывалъ наотрѣзъ, говоря, что желаетъ видѣть у себя на выставкѣ „не три тысячи графинь, а тридцать тысячъ народа". Его желаніе исполнилось. Навряд-ли еще какія другія художественныя выставки нашего вѣка были въ такой степени, какъ его, народны и популярны.

Въ Петербургѣ, въ декабрѣ 1880 года, въ теченіе 40 дней перебывало (говоря круглыми цифрами) 200,000 человѣкъ; въ Вѣнѣ, съ половины октября 1881 года, въ теченіе 28 дней—110,000 человѣкъ; въ Берлинѣ, съ января 1882 года, въ теченіе 65 дней—145,000 человѣкъ; въ Гамбургѣ, въ маѣ—іюнѣ 1882 года, въ теченіе 37 дней—42,000 человѣкъ; въ Дрезденѣ, въ іюлѣ—августѣ 1882 года, въ теченіе 36 дней—35,000 человѣкъ; въ Брюсселѣ; въ октябрѣ—ноябрѣ 1882 года, въ теченіе 21 дня—28,000 человѣкъ; въ Пештѣ, съ декабря 1882 года, въ теченіе 40 дней—57,000 человѣкъ. Каталоговъ было продано, на выставкахъ: въ Петербургѣ—33 т., въ Вѣнѣ—32 т., въ Берлинѣ—45 т., въ Гамбургѣ—12 т., въ Дрезденѣ—11 т., въ Брюсселѣ—5 т., въ Пештѣ—13 т.

Пока продолжались эти выставки въ Европѣ (устраиваемыя съ большимъ мастерствомъ и вкусомъ, какъ говорятъ иностранныя газеты, братомъ Верещагина, Александромъ Васильевичемъ, маіоромъ казацкаго терскаго войска, отличившимся въ болгарскую войну и въ ахалъ-текинскую экспедиціи), самъ Верещагинъ не останавливался со своею работою. Въ 1881 году, послѣ петербургекой выставки, онъ написалъ нѣсколько новыхъ картинъ: „Передъ аттакой" (третья Плевна), „Перевязочный пунктъ" (послѣ третьей Плевны)—съ 2,000 раненыхъ и множествомъ докторовъ и сестеръ милосердія, и „Турецкій лазаретъ". Иностранные критики чуть не въ одинъ голосъ говорятъ, что по изумительному письму и по страшному трагическому выраженію, эти картины превосходятъ даже большинство всѣхъ предыдущихъ. Въ 1882 году онъ написалъ еще новыхъ „Дервишей", нѣсколько „Индѣйскихъ всадниковъ" и видъ московскаго Кремля. Иностранные критики сильно восхищаются и этими картинами съ натуры.

Верещагину 14 октября 1882 года минуло 40 лѣтъ. Онъ въ полной силѣ жизни и таланта, и отъ него должно ожидать многихъ еще chefs d'oeuvre'овъ. Въ настоящую минуту онъ путешествуетъ по Индіи, частью, чтобъ окончательно поправиться отъ сильной и опасной болѣзни, одолѣвшей его весной 1882 года, частью, чтобъ отдохнуть и освѣжиться послѣ громадныхъ трудовъ послѣднихъ лѣтъ.

(*„Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ" 1883, вып. 1 и 2, стр. 98—128 и 238—278).*

Вячеславъ Григорьевичъ Шварцъ.

Прошло уже почти 15 лѣтъ со времени смерти Шварца, а онъ все еще столько же мало оцѣненъ русскимъ обществомъ, какъ и при жизни. Правда, никто не порицалъ Шварца прямо и открыто: напротивъ, всѣ его признавали человѣкомъ талантливымъ, а произведенія его очень интересными. Но такое полу-равнодушное признаніе далеко не соотвѣтствуетъ тому, чего стоитъ талантъ и художественная натура Шварца. Искреннѣе поклонники этого художника въ продолженіе многихъ лѣтъ должны были съ горечью видѣть, какъ его постоянно забывали у насъ, и какъ высоко цѣнили множество посредственностей, не стоющихъ сотой его доли. Но Шварцу давно пора занять одно изъ главныхъ мѣстъ въ исторіи нашего художества, и мнѣ хочется попробовать помочь этому подробной біографіей и критическимъ разборомъ произведеній Шварца. Если моя попытка ни къ чему не приведетъ, какъ и прежнія статьи о немъ, мои и другихъ авторовъ (впрочемъ немногочисленныя), то по крайней мѣрѣ останутся на лицо,

на пользу будущихъ, быть можетъ, болѣе справедливыхъ временъ, хотъ достовѣрные факты изъ жизни Шварца, собранные отъ находящихся теперь еще въ живыхъ родственниковъ, друзей и товарищей этого художника.

Уже лѣтъ 14 тому назадъ, скоро послѣ смерти Шварца, я задумалъ написать біографію его. Я считалъ это чистo своимъ долгомъ, потому что въ началѣ 60-хъ годовъ я былъ близко знакомъ со Шварцемъ и въ короткое время принужденъ былъ искренно полюбить его и глубоко уважать его оригинальный талантъ. Я принялся собирать матеріалы для біографіи моего покойнаго пріятеля. Къ сожалѣнію, нѣкоторые изъ тѣхъ, къ кому я обращался за свѣдѣніями, медлили отвѣтами, и біографія поневолѣ должна была откладываться съ года на годъ. По счастью, въ послѣднее время мнѣ было болѣе удачи: я могъ, наконецъ, собрать удовлетворительное количество достовѣрныхъ данныхъ.

I.

Вячеславъ Григорьевичъ Шварцъ родился 22 сентября 1838 г. въ городѣ Курскѣ. Отецъ его былъ генералъ-лейтенантъ Григорій Ефимовичъ Шварцъ, предки котораго были датчане, мать—Наталья Павловна, урожденная Яковлева. Оба они пережили своего сына: отецъ умеръ въ 1873, мать въ 1872 г.

Дѣтскіе годы свои Вячеславъ Шварцъ провелъ на Кавказѣ, гдѣ отецъ его былъ начальникомъ джаро-бѣлоканскаго военнаго округа и лезгинской кордонной линіи. „Дикая фантастическая природа Кавказа", говоритъ въ своихъ тщательно составленныхъ „Воспоминаніяхъ" сестра Шварца, Антонина Григорьевна Смирнова, „и военная обстановка не могли не отразиться на пылкомъ воображеніи впечатлительнаго ребенка. Съ самаго ранняго дѣтства въ немъ стала проявляться необыкновенная любовь къ рисованію. Трехлѣтнимъ мальчикомъ онъ чертилъ мѣломъ по стѣнамъ и на деревянныхъ доскахъ, и эти дѣтскіе его рисунки изображали горы, крѣпости, солдатъ, лошадей и т. д. Впослѣдствіи, очень долго его любимыми сюжетами были преимущественно эпизоды изъ военной жизни.

„На Кавказѣ Шварцъ пробылъ до 8-лѣтняго возраста. Серьезное воспитаніе въ этой дикой странѣ было невозможно, и мать наша переѣхала съ нами въ Москву. Здѣсь, вмѣстѣ съ другими занятіями, мой братъ Вячеславъ сталъ брать первые уроки рисованія. Его учителемъ былъ бывшій ученикъ московской рисовальной школы, С. Щеголевъ. Но эти уроки продолжались не болѣе года, потому что наша семья переѣхала въ деревню, село Бѣлый Колодецъ, Курской губерніи, и здѣсь братъ мой прожилъ безвыѣздно до 13-лѣтняго своего возраста.

„Въ деревнѣ, воспитаніе брата Вячеслава и его умственное развитіе велось съ самою строгою послѣдовательностью и при лучшихъ внѣшнихъ условіяхъ. Но что касается рисованія, то братъ былъ вполнѣ предоставленъ самому себѣ. У него не было никакого руководителя, и онъ, уже совершенно какъ самъ умѣлъ и какъ самъ хотѣлъ, предавался своему любимому занятію. На это шло у него рѣшительно все время, свободное отъ учебныхъ занятій. Рисовалъ онъ тушью, акварелью, дѣлалъ копіи съ масляныхъ картинъ, которыхъ въ домѣ у отца было много. Рисовалъ онъ со всего, что попадалось на глаза, безъ направленія и системы, и до всего доходилъ самъ. Вячеславъ часто принимался сочинять что-нибудь и собственное свое, и тогда рисунки его изображали военныя сцены, по большей части сраженія, такъ что по этимъ попыткамъ можно было предполагать, что, пожалуй, онъ сдѣлается впослѣдствіи баталическимъ живописцемъ".

Родной братъ Шварца Евгеній Григорьевичъ разсказываетъ про раннія художественныя наклонности своего брата Вячеслава Григорьевича слѣдующее: „Его наклонность къ дѣтствѣ къ военной живописи легко объяснить раньше всего тѣмъ военнымъ элементомъ, которымъ онъ былъ окруженъ на Кавказѣ, но, кромѣ того, еще и тѣмъ, что этотъ вкусъ поддерживалъ въ немъ впослѣдствіи нашъ отецъ, давая ему копировать съ баталныхъ картинъ, находившихся у насъ въ домѣ, а именно, съ картинъ Брандта, Гаккеля, Вургоньона и другихъ. Копіи эти до сихъ поръ хранятся у меня. Вообще, съ юныхъ лѣтъ Вячеславъ привыкъ воспитываться въ картинахъ, потому что у нашего отца было хорошее собраніе ихъ, находящееся и по сей день въ родовомъ нашемъ имѣніи, Курской губерніи, въ селѣ Шварцовкѣ (прежде называвшемся Верховый Бѣлый Колодецъ). Въ этой коллекціи находятся, кромѣ упомянутыхъ нами, картины Рубенса, Фіаминго, Гондгорста, Франъ-деръ-Лейса, Мушерона и другихъ, а изъ русскихъ—Штернберга, Кипренскаго и нѣкоторыхъ другихъ, менѣе важныхъ. Въ отрочествѣ, Вячеславъ особенно любилъ вырѣзать китайскія тѣни (ихъ теперь сохраняется у меня очень много). Онъ накидывалъ карандашомъ цѣлыя картины и сцены, и потомъ, какъ это всегда дѣлается, вырѣзалъ бѣлыя мѣста. Онъ былъ большой мастеръ производить очень живописные эффекты этими тѣнями на стѣнѣ".

„Вячеславъ, еще въ дѣтствѣ, очень любилъ, чтобъ ему читали, пока онъ рисуетъ", продолжаетъ Ант. Григ. Смирнова. „Постоянной его чтицей была наша гувернантка, пожилая, невозмутимо-спокойная англичанка, которая, бывало, въ угоду своему любимцу, читала вслухъ даже по воскресеньямъ, вопреки англійскимъ правиламъ.

„Братъ мой росъ какимъ-то особеннымъ ребенкомъ. Серьезный не по лѣтамъ, кроткій, сдержанный, застѣнчивый, даже немного апатичный на видъ, онъ не любилъ дѣтскихъ игръ, никогда не шалилъ и не рѣзвился. У него была замѣчательная способность ко всѣмъ наукамъ, которымъ его учили, а память у него была, можно сказать, баснословная. Десяти лѣтъ онъ уже хорошо зналъ по-нѣмецки, по-французски и по-англійски. Впослѣдствіи онъ научился и по-итальянски.

„Братъ мой былъ любимцемъ не только отца и матери, но и вообще всѣхъ домашнихъ и посторонныхъ. То-

варищемъ дѣтства его былъ братъ Юлій, моложе его на два года. Юлій во всѣхъ отношеніяхъ являлся совершеннѣйшимъ контрастомъ Вячеславу. Живой, веселый и рѣзвый, онъ къ тому же былъ страшный шалунъ, и проказы его не разъ приводили въ отчаяніе гувернеровъ и учителей. Несмотря, однакоже, на такую противоположность характеровъ, самая нѣжная дружба соединяла двухъ братьевъ. Они были неразлучны съ самаго ранняго дѣтства, и никогда между ними не происходило ни малѣйшей размолвки. Вячеславъ былъ всегда не только его заступникомъ, но даже иногда рѣшался, совершенно вопреки своей натурѣ, подражать ему. Юлій какъ-то разъ взобрался на дерево, и, къ общему удивленію, вдругъ за нимъ туда же полѣзъ и Вячеславъ. Надо было видѣть негодованіе стоявшей тутъ же строгой англичанки, когда она увидала, что ея любимецъ находится въ совершенно неуказномъ мѣстѣ, на вершинѣ дерева, да еще оттуда киваетъ ей головой! Всегдашнее ея хладнокровіе исчезло, она кружилась и волновалась подъ деревомъ, и долго не могла прійти въ себя отъ такой необычайной выходки Вячеслава. Помню, еще, какъ, въ другой разъ, братья-друзья вздумали устроить фейерверкъ и подожгли свой картонный театръ. Какая тутъ произошла суматоха! Вячеславъ всегда очень радовался на выходки нашего отчаяннаго шалуна, но очень рѣдко принималъ въ нихъ участіе. Меня воспитывали отдѣльно отъ братьевъ, какъ-будто удаляли отъ нихъ; но мы все-таки были всѣ очень дружны, и они иногда принимали меня въ свою компанію. Юлій, какъ очень живой мальчикъ, былъ мнѣ больше по душѣ; Вячеславъ казался мнѣ слишкомъ серьезнымъ, и я немного чуждалась его. Въ 1855 году братъ Юлій умеръ отъ кори, въ Пажескомъ корпусѣ, и тутъ я вдругъ какъ-то болѣе сблизилась съ Вячеславомъ. Мы вмѣстѣ горько оплакивали Юлія. Вячеславъ, глубоко потрясенный, заболѣлъ съ горя и долго не могъ оправиться....“.

Еще въ 1874 году Шварцъ былъ пожалованъ въ пажи Императорскаго Двора, но въ Пажескій корпусъ не поступилъ. Въ 1851 году, когда ему было 13 лѣтъ, его свезли въ Петербургъ и отдали въ пансіонъ Спѣшнева. Годъ спустя, въ августѣ 1852 года, онъ поступилъ въ Императорскій Александровскій лицей.

Поступленіе Шварца въ лицей доказываетъ, что ни родители его, ни всѣ окружавшіе, ни даже онъ самъ, вовсе не воображали, что ему суждено быть однажды художникомъ. Лицей назначенъ для образованія чиновниковъ, а не живописцевъ, и оттуда еще никогда не выходило художниковъ. Родители Шварца, отдавъ уже двухъ сыновей въ Пажескій корпусъ, назначили третьему (старшему) штатскую службу. Однако, вышло совсѣмъ другое, — нѣчто такое, чего никто изъ всѣхъ ихъ не ожидалъ: Шварцъ учился въ лицеѣ отлично, но потомъ вышелъ плохимъ чиновникомъ и служакой, даже и въ службѣ-то пробылъ очень недолго, а къ чему его никогда не назначали, чему его никогда порядкомъ не учили, въ томъ-то именно онъ и оказался превосходнымъ, оказался человѣкомъ, выходящимъ изъ ряду вонъ.

За лицейское время Шварца, мнѣ удалось получить много и очень удовлетворительныхъ по полнотѣ свѣдѣній. Теперь есть въ живыхъ еще много товарищей Шварца, и всѣ они сохранили о немъ самое симпатичное воспоминаніе.

Одинъ изъ нихъ, Е. А. Шакѣевъ, говоритъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ“, написанныхъ по моей просьбѣ: „Знакомство мое и дружба со Шварцемъ начались съ самаго поступленія нашего въ лицей, осенью 1852 года. При разсадкѣ новичковъ въ классѣ, принятъ былъ алфавитный порядокъ фамилій, и потому я очутился за однимъ столомъ со Шварцемъ. Черезъ нѣсколько дней знакомства, мы были уже друзьями и такими оставались до самой его смерти.

„Въ лицей онъ поступилъ отлично подготовленнымъ и очень хорошо зналъ языки французскій, нѣмецкій и англійскій.

„Шварцъ очень любилъ Кавказъ, гдѣ провелъ первые свои годы. Онъ самъ лично пережилъ нѣкоторые сильно-драматическіе эпизоды борьбы русскихъ съ горцами; напримѣръ, онъ никогда не могъ равнодушно вспоминать осаду горцами крѣпости Закаталы, гдѣ долго прожилъ съ семействомъ, такъ какъ отецъ его командовалъ 1-ю лезгинскою линіею и долженъ былъ жить въ этой крѣпости. Разсказы Шварца о Кавказѣ были очень занимательны и живы. Между ними былъ также и забавный анекдотъ о козлѣ, который почему-то не возлюбилъ адъютанта генерала Шварца, вездѣ его преслѣдовалъ и однажды, темною ночью, во время осады крѣпости горцами, бросился на этого адъютанта и рогами сбросилъ его со стѣны въ ровъ за крѣпостью, а вслѣдъ за нимъ нѣсколько часовыхъ, стоявшихъ тутъ же на стѣнѣ. Злополучный адъютантъ и часовые, зная, что черкесы любятъ ночныя нападенія, боялись подать голосъ изъ рва и долго просидѣли тамъ въ глубокомъ молчаніи, пока не выручилъ ихъ оттуда, на веревкахъ, офицеръ, обходившій по валу дозоромъ. При этихъ разсказахъ, Шварцъ показывалъ намъ нѣсколько видовъ Кавказа, изображавшихъ сосѣднія съ Закаталами мѣстности. Одни рисунки были дѣланы карандашомъ, другіе акварелью, и, конечно, они были неважны: ему было тогда всего 13 лѣтъ, притомъ же онъ былъ нечто иное, какъ самоучка. Мнѣ помнится, что, по его разсказамъ, первымъ его руководителемъ былъ какой-то инженерный капитанъ, жившій въ крѣпости.

„Хотя рисованіе входило въ лицейскій курсъ, но преподавалось самымъ допотопнымъ образомъ, и начальство наше, въ сущности, не придавало ему никакого значенія, и образовательнымъ предметомъ его не считало.

„Учителемъ рисованія былъ у насъ старичокъ Василевскій. Это было тихое, кроткое существо, человѣкъ, никогда ни на кого не сердившійся, несмотря на то, что мы, какъ всѣ школьники, немилосердно злоупотребляли его добротой.

„Придя въ первый разъ къ намъ въ классъ, Василевскій спросилъ насъ, умѣемъ-ли мы дѣлать какіе-нибудь рисуночки (онъ любилъ уменьшительныя). Кое-кто изъ бывшихъ гимназистовъ похвастался, что умѣетъ рисовать съ моделей; большинство же созналось въ

неумѣнія провести даже прямую линію. Шварцъ показалъ Василевскому свои виды Кавказа и, въ заключеніе, невиданную еще имъ акварель большого формата. Она изображала евангелиста Луку. Василевскій долго разсматривалъ эти рисунки, подробно разспросилъ Шварца, самъ ли онъ ихъ рисовалъ, съ натуры ли, и т. д. Потомъ онъ сказалъ ему: „Голубчикъ, дорогой мой, Богъ вамъ талантъ далъ и... ахъ, право не лгу!... большой онъ будетъ. Только, миленькій мой, учитесь..."

„Съ этой минуты Василевскій всегда относился къ Шварцу съ самою нѣжною любовью.

„Къ концу четвертаго класса, т.-е. черезъ $1^1/_2$ года послѣ поступленія, Шварцъ сдѣлалъ огромные успѣхи въ рисованьѣ. Кромѣ классовъ въ лицеѣ, онъ ходилъ по праздникамъ къ Василевскому и вмѣстѣ съ нимъ отправлялся смотрѣть картины въ Академію, въ Эрмитажѣ и у нѣкоторыхъ частныхъ лицъ.

„Передъ нашимъ переходомъ въ третій классъ, мы однажды услыхали, что Василевскій, по старости, выходитъ въ отставку. Мы всѣ искренно любили старика за его необыкновенную доброту; намъ вдругъ стало стыдно за наши шалости и продѣлки съ нимъ, и мы простились съ нимъ самымъ теплымъ образомъ. Классъ поручилъ мнѣ сказать ему публично привѣтствіе, а Шварцъ поднесъ ему перспективный видъ класса, гдѣ были также изображены кое-кто изъ товарищей и самъ Василевскій. Учитель былъ тронутъ до слезъ, благодарилъ насъ всѣхъ, а Шварца умолялъ не забывать старика и попрежнему учиться. Въ третьемъ классѣ рисованье намъ уже не преподавалось.

„Впослѣдствіи мы узнали, что Василевскій нуждается. Тогда нѣсколько человѣкъ придумали брать у него частные уроки въ лицеѣ. Старикъ былъ въ восторгѣ, и сначала не хотѣлъ брать платы,—„только бы на извозчика", говаривалъ онъ. Ему всего болѣе хотѣлось попрежнему имѣть Шварца своимъ ученикомъ. Впрочемъ, это ученіе продолжалось недолго. Василевскій сталъ очень хирѣть, и придя однажды на урокъ, сказалъ: „Нѣтъ, Вячеславъ Григорьевичъ, прекратимте уроки (мы, прочіе, значитъ, были ни при чемъ), я васъ всему выучилъ, что самъ зналъ. Вы мнѣ больше не по плечу, вамъ надо у настоящаго мастера учиться". На прощанье онъ подарилъ Шварцу небольшой рисунокъ карандашомъ, своей работы. Тема была самая сентиментальная: по рѣкѣ плыла гондола, въ ней сидѣли юноша и дѣвица, въ средневѣковыхъ костюмахъ, вдали виднѣлся храмъ, съ алтаремъ, на которомъ пылали два сердца; надъ гондолою палету цѣловались два голубя. Все было вырисовано съ необыкновенною тщательностью, тѣни сдѣланы пунктиромъ.

„Въ эти годы Шварцъ привыкъ много рисовать перомъ. Это происходило отъ того, что онъ часто рисовалъ и во время класса, и тутъ, слушая профессора, экспромтомъ иной разъ, иллюстрировалъ лекцію. Внѣ лекцій, мы со Шварцемъ забирались въ какой-нибудь уголъ; я читалъ вслухъ, а онъ рисовалъ перомъ. Подъ вліяніемъ этихъ чтеній (по большей части все историческихъ) были задуманы и выполнены многіе изъ его историческихъ эскизовъ. Кромѣ того, онъ, какъ и мы всѣ тогда, горячо увлекался крымскою войною и сдѣлалъ массу рисунковъ на темы получавшихся тогда военныхъ реляцій. Помню одинъ, очень удачный рисунокъ: смерть полковника Каразина.

Для объясненія послѣдняго сюжета надо сказать, что полковникъ Андрей Николаевичъ Каразинъ, сынъ знаменитаго историка, былъ изрубленъ турками въ куски на русской пушкѣ, которую защищалъ своимъ собственнымъ тѣломъ, во время несчастной нашей рекогносцировки подъ Каракулонъ, 16 мая 1854 года. Замѣчу здѣсь, мимоходомъ, что вообще всѣ тогдашнія современныя событія и дѣла сильно интересовали молодыхъ лицеистовъ, товарищей Шварца, и тѣ изъ этихъ юношей, которые умѣли хоть сколько-нибудь рисовать, выражали въ рисункахъ, карандашомъ или перомъ, свои взгляды и мнѣнія. Такъ, напримѣръ, изъ числа лицейскихъ рисунковъ, сохранившихся у Н. Ѳ. Фанъ-деръ-Флитта, одинъ, рисованный литографическою тушью Иваномъ Вабинымъ, изображаетъ „славянофила и западника" (славянофилъ—въ водевилѣ, съ медалями на груди и съ осерчавшей головой тигра; западникъ—франтъ, съ лорнеткой въ глазу, съ сердитой львиной головой); другой рисунокъ, впрочемъ крайне плохой и дѣланный карандашемъ, Д. Князевымъ, относится къ 1855 году и представляетъ сцену ликованія на улицѣ: извозчики, мужики, городовые, разносчики, обнимаются и радуются; группа людей средняго сословія читаетъ газету. Внизу подпись: „Клейнмихеля сѣняли!"

Нѣкоторые изъ лицеистовъ, записывая лекціи за профессорами, потомъ литографировали ихъ. Шварцъ вздумалъ ихъ иллюстрировать. У нѣкоторыхъ товарищей и друзей Шварца уцѣлѣли до сихъ поръ такія иллюстраціи. Такъ, напримѣръ, у Е. А. Шакѣева и Н. Ѳ. Фанъ-деръ-Флитта сохранились рисунки: 1) „Ицыю изъ Шклова и Шмуль изъ Друскенники". Здѣсь изображены два еврея, встрѣтившіеся на улицѣ и рѣшающіе какое-то дѣло съ оживленными жестами; 2) городовой ведетъ подъ ручку пьянаго франта, въ измятой шляпѣ, отрепанныхъ панталонахъ и съ медалью въ петлицѣ: онъ идетъ, точно танцуетъ, и патетически доказываетъ городовому, что онъ не „какой-нибудь", а вотъ кто; 3) татаринъ-торговецъ, встрѣтившій на улицѣ военнаго писаря, продаетъ ему платокъ и убѣдительно уговариваетъ его. Всѣ три картинки, рисованныя литографическими чернилами и носящія шифръ Шварца, VS, явно рисованы на память и потому не совсѣмъ безгрѣшны въ рисункѣ, однако, содержатъ много юмора, комизма и наблюдательности и доказываютъ опытную руку. Всѣ три служили иллюстраціями къ лекціямъ гражданскаго и полицейскаго права, первый къ главѣ: „договоръ", третій къ главѣ „купля и продажа". Нѣкоторые изъ этихъ рисунковъ, какъ очень славившіеся въ лицеѣ, тогда же поднесены были покойному Наслѣднику Цесаревичу, Николаю Александровичу, для его альбома, профессоромъ Мицлофомъ, преподававшимъ нѣмецкій языкъ и въ лицеѣ, и Наслѣднику Цесаревичу. Сюда же можно отнести рисованную Шварцемъ, литографическими чернилами, афишку (съ тремя очень ловко

нарисованными котами наверху) для домашняго театра, происходившаго 4-го января 1859 года въ домѣ у г. Фанъ-деръ-Флитта, отца его товарища и пріятеля. На этомъ спектаклѣ Шварцъ игралъ роль jeune premier, Родольфа, въ водевилѣ: „La chasse au roman".

„Уѣзжая на лѣто въ деревню къ отцу, въ Курскъ, продолжаетъ Е. А. Шакѣевъ, Шварцъ рисовалъ сельскіе виды съ натуры, плѣнныхъ турокъ и т. д., и въ лицей возвращался съ полнымъ портфелемъ эскизовъ".

Къ числу такихъ рисунковъ относятся сохранившіеся до сихъ поръ два очень недурныхъ рисунка перомъ; одинъ изъ нихъ, принадлежащій Е. А. Шакѣеву, изображаетъ черкеса въ буркѣ, во весь ростъ, опирающагося на шашку у пояса. Онъ помѣченъ 1857 годомъ; другой, принадлежащій Н. Е. Фанъ-деръ-Флитту, представляетъ русскаго матроса, со стаканомъ въ одной рукѣ, со штофомъ въ поднятой другой, у стола, на которомъ лежатъ баранки. Типъ и выраженіе этого матроса — прекрасны. Рисунокъ помѣченъ 1858 годомъ.

Вторымъ учителемъ Шварца, послѣ старика Василевскаго, сдѣлался нашъ извѣстный пейзажистъ, А. И. Мещерскій. Произошло это слѣдующимъ образомъ. „Одинъ изъ нашихъ товарищей, Висковатовъ, разсказалъ намъ—говоритъ Е. А. Шакѣевъ—что познакомился съ молодымъ художникомъ, талантливымъ, который могъ бы намъ замѣнить Василевскаго. Это былъ А. И. Мещерскій, писавшій тогда „Видъ изъ окрестностей Ораніенбаума" на 2-ю серебряную медаль. Нашъ кружокъ художественныхъ добровольцевъ тотчасъ предложилъ Мещерскому тѣ самыя условія, что прежде Василевскому. Онъ согласился, сталъ намъ давать уроки, и въ короткое время очень сошелся со Шварцомъ".

По разсказамъ Мещерскаго, въ эту пору Шварцъ рѣшительно ничего другого не имѣлъ въ виду по части живописи, какъ сдѣлаться баталистомъ. Онъ былъ крайне трудолюбивъ, старателенъ, много рисовалъ съ натуры, и человѣческія фигуры ему всегда удавались, но пейзажъ сильно хромалъ. Мѣстность, деревья, облака—ко всему этому онъ не зналъ, какъ подступить въ своихъ рисункахъ, и поневолѣ всѣ фоны свои до тѣхъ поръ затушевывалъ неопредѣленными штрихами. Поэтому онъ съ жадностью ухватился за представившуюся неожиданно оказію брать уроки у пейзажиста и укрѣпить себя по той части, гдѣ чувствовалъ свою крайнюю слабость. Уроки Шварца и его товарищей происходили, съ разрѣшенія директора, въ самомъ лицеѣ, въ продолженіе недѣли, и Шварцъ тутъ впервые сталъ пробовать живопись масляными красками. Въ началѣ, товарищи толпой приходили въ классъ Мещерскаго; имъ любопытно было поглядѣть, какъ это рисуютъ кистью и масляными красками. Но они очень мѣшали Шварцу, и онъ скоро ихъ отвадилъ. Онъ сталъ намазывать краской кончикъ своего мушштабеля (трости для поддержанія руки). Всякій лицеистъ хватался, отъ нечего дѣлать, за этотъ конецъ трости и выпачкивалъ себѣ руки а ими лицо. Скоро посѣщенія прекратились. Живопись туго давалась Шварцу, успѣхи его были медленные, и онъ съ горестью это сознавалъ. Писалъ онъ, какъ почти всѣ начинающіе, очень черно. Первымъ его произведеніемъ явилась небольшая картинка (вершковъ 6-ти въ ширину), изображавшая эпизодъ изъ побѣды Наполеона при Маренго. Сцена представляла поле съ потоптанною рожью; среди нея лежали убитые и раненые австрійцы, въ своихъ бѣлыхъ мундирахъ. Шварцъ крѣпко не любилъ австрійцевъ, и именно потому избралъ сюжетъ, гдѣ представлено ихъ пораженіе. Вдали, въ фонѣ, видѣнъ былъ силуэтъ французскаго войска. Занятія съ А. И. Мещерскимъ продолжались у Шварца и его товарищей всего нѣсколько мѣсяцевъ, осень и зиму съ 1858 по 1859 годъ.

„Около того же времени, продолжаетъ Шакѣевъ, въ послѣднихъ классахъ лицея, Шварцъ познакомился, въ домѣ у моего отца (гдѣ бывалъ во всѣ дни отпуска, такъ какъ у него въ Петербургѣ почти вовсе не было ни родныхъ, ни знакомыхъ), съ художникомъ О. К. Гоффертомъ, который въ пансіонѣ моего отца былъ преподавателемъ рисованія. Скоро Шварцъ съ нимъ очень подружился. Въ квартирѣ Гофферта, по праздникамъ, сходилась цѣлая кучка молодыхъ художниковъ, по бо́льшей части учениковъ академіи художествъ (въ числѣ ихъ были А. Волковъ, Шарлемань и др.). На этихъ собраніяхъ было всегда очень весело, потому что не было ни малѣйшаго стѣсненія, и отъ художественныхъ споровъ, что называется, стонъ стоялъ. Шварцъ просто блаженствовалъ. Съ Гоффертомъ Шварцъ сталъ проходить курсъ перспективы, а во время каникулъ въ 1857 и 1858 годахъ Гоффертъ ѣздилъ въ деревню къ отцу Шварца и пробылъ тамъ оба лѣта".

Въ деревнѣ, Шварцъ очень много рисовалъ съ натуры. Они уходили съ Гоффертомъ изъ дому съ самаго восхода солнца и, съ небольшими перерывами, оба рисовали и писали съ натуры до сильныхъ жаровъ. Тутъ же, въ деревнѣ, по вечерамъ, Шварцъ сталъ пробовать, подъ руководствомъ Гофферта, гравировать крѣпкою водкою, и это удавалось ему очень недурно. Мнѣ извѣстны четыре маленькіе офорта, уцѣлѣвшіе отъ того времени. Одинъ изъ нихъ представляетъ казацкую лошадку, въ профиль, съ казацкимъ сѣдломъ и взнузданную; изъ-подъ нея видна избушка; вправо отъ лошади полулежитъ на землѣ Гоффертъ, въ соломенной шляпѣ, и рисуетъ съ натуры. Подпись: „VS. 1859". Другой офортъ представляетъ грудной портретъ лысаго старика, съ большимъ тафтянымъ зонтикомъ для глазъ, надѣтымъ на голову. Подпись: „VS. 1859". Тутъ представленъ дѣдъ Шварца, со стороны матери, Яковлевъ. Третій офортъ изображаетъ мужика, сборщика подаяній, по поясъ, въ дырявомъ кафтанѣ, съ образомъ, повѣшеннымъ на грудь, со сборнымъ кошелемъ въ рукѣ. Подпись: „V. Schwarz. 1860". Первые два офорта принадлежатъ нашему извѣстному собирателю П. Я. Дашкову, третій—К. В. Лемоху, товарищу по академіи и пріятелю Шварца. „Казацкая лошадка" — самый удачный, интересный и всего лучше рисованный изъ трехъ офортовъ. Четвертый, изображающій Донъ-Кихота, находится у В. Н. Тевяшова.

„Въ эту эпоху, продолжаетъ Е. А. Шакѣевъ, Шварцъ просто съ лихорадочною жадностью искалъ случаевъ знакомиться съ художниками. Иногда это давало даже поводъ къ забавнымъ случаямъ. Однажды, въ началѣ 1859 года, одинъ нашъ общій знакомый, музыкантъ Ц., позвалъ Шварца на именинный пирогъ, и при этомъ мимоходомъ сказалъ, что квартиру нанимаетъ отъ художника. „И онъ пишетъ масляными красками?“ торопливо спросилъ Шварцъ.—„Какъ-же, какъ-же“, отвѣчалъ тотъ.—„Да что̀ именно?“—„А вотъ пріѣзжайте, и увидите; онъ тоже въ гостяхъ у меня будетъ“, отвѣчалъ Ц. Пріѣхавъ къ Ц., Шварцъ просто замучилъ его вопросами, скоро-ли придетъ художникъ, хозяинъ квартиры. Наконецъ появился молодой человѣкъ, нѣмецъ, и Ц. поспѣшилъ познакомить его со Шварцемъ, назвавъ его собратомъ Шварца по ремеслу. Шварцъ тотчасъ же сталъ просить новаго знакомаго показать ему свою мастерскую. Нѣмецъ отвѣчалъ какъ-то застѣнчиво, что смотрѣть ее не сто̀итъ, что ничего тамъ интереснаго нѣтъ. Шварцъ настаивалъ. Дѣлать нѣчего, повелъ насъ нѣмецкій художникъ къ себѣ въ мастерскую. Входимъ, и что же видимъ? Громадную вывѣску портерной лавки съ золотыми бутылками пива и т. д. Каково было разочарованіе Шварца! Впрочемъ, за завтракомъ, онъ утѣшился: нѣмецъ оказался восторженнымъ поклонникомъ живописи и вывѣски писалъ по нуждѣ. Онъ притащилъ въ комнату Ц. громадную папку эскизовъ, эстамповъ, и, подъ вліяніемъ любезной убѣдительности Шварца (а можетъ быть, отчасти, и выпитаго пива) очень сдѣлался разговорчивъ. Передъ уходомъ, Шварцъ начертилъ ему мѣломъ по желѣзу и подмалевалъ красками фигуру молодой дамы для вывѣски моднаго магазина“.

Другой товарищъ и пріятель Шварца по лицею, принадлежавшій, какъ и Е. А. Шакѣевъ, къ одному съ нимъ, XXIII-му, выпуску, Вас. Ник. Тевяшовъ, также написалъ, по моей просьбѣ, свои воспоминанія о бывшемъ своемъ товарищѣ, и говоритъ здѣсь слѣдующее: „Шварцъ шелъ первымъ ученикомъ во все время пребыванія своего въ лицеѣ, былъ всегда на отличномъ счету у начальства, и, несмотря на то, былъ любимъ и уважаемъ всѣми безъ исключенія товарищами, видѣвшими въ немъ способнаго и честнаго ученика. Ему все давалось легко, тѣмъ не менѣе онъ относился къ своимъ успѣхамъ очень скромно и никогда не отказывалъ въ совѣтѣ и помощи товарищу. Со всѣмъ своимъ классомъ онъ былъ въ самыхъ хорошихъ отношеніяхъ. Антипатій у него не было, но друзей близкихъ также не было, хотя къ нѣкоторымъ изъ товарищей онъ относился душевно и искренне. Нрава былъ онъ очень тихаго, мягкаго, ровнаго, безъ вспышекъ, любилъ правду во всемъ. Держалъ онъ себя независимо, но выскочкою никогда не былъ. Когда классомъ заявлялся какой-либо протестъ и при этомъ требовалось объясненіе съ начальствомъ, Шварцъ всегда попадалъ въ депутаты, и никогда отъ этой роли не отказывался, хотя подобныя объясненія легко могли повлечь за собою возмездіе, хотя бы въ видѣ косого взгляда начальства, или молчаливаго неодобренія того или другого ученика въ классѣ.

„Наружность Шварца никакъ не соотвѣтствовала его характеру. Смуглый и сангвиническій цвѣтъ лица, глубоко глядящіе глаза позволяли предполагать въ немъ страсти, вспышки; однако, товарищи никогда ихъ не видали у него. Впрочемъ, онъ былъ всѣ сообщителенъ и весь уходилъ въ вѣчное обдумываніе своихъ рисунковъ или сочиненій. Онъ никогда никому не разсказывалъ своихъ плановъ и молча принимался за свои картинки, но потомъ уже отъ нихъ не отрывался и отдавалъ имъ все свободное отъ классовъ время. Сужденія товарищей и ихъ критику онъ выслушивалъ безъ неудовольствія, можетъ быть, потому, что сознавалъ свои силы. Всѣ первые годы въ лицеѣ Шварцъ рисовалъ только карандашемъ и перомъ, и это было самое любимое его занятіе; для всего остального, кромѣ чтенія, у него уже не было времени: игръ и гулянья онъ не любилъ. Въ низшихъ классахъ онъ рисовалъ разныя бездѣлушки, но также нарисовалъ нѣсколько портретовъ профессоровъ и товарищей, очень удачныхъ какъ по сходству, такъ и по выраженію [1]); сверхъ того, онъ очень любилъ набрасывать инородцевъ кавказскихъ въ ихъ оригинальныхъ костюмахъ, изучалъ лошадей. Позже, начавъ писать масляными красками, Шварцъ всегда жаловался, что краски ему не даются, и онъ даже избѣгалъ писать на холстѣ, но, повидимому, не очень сожалѣлъ о томъ, такъ какъ онъ былъ по преимуществу художникомъ мысли, которая всецѣло поглощала его художественный талантъ“,

Ко всему этому можно еще прибавить, что, по словамъ его брата, Евгенія, Шварцъ отличался блестящею памятью: прочитавъ страницу изъ любой книги, онъ могъ слово въ слово передать весь прочитанный текстъ. Часто родные или знакомые не вѣрили этому, подозрѣвая, что онъ заранѣе выучилъ это мѣсто. Про его необыкновенную художественную память я буду говорить ниже.

II.

Шварцъ выпущенъ былъ изъ лицея 24 мая 1859 года, первымъ и съ золотою медалью. Имя его внесено на „золотую доску“. Въ томъ же году онъ поступилъ на службу по I-му Отдѣленію Собственной Его Величества Канцеляріи, въ Кавказскій и Сибирскій Комитетъ, но совершенно противъ своей воли. „Мой братъ Вячеславъ поступилъ на службу единственно только въ угоду отцу и матери, пишетъ А. Г. Смирнова. Онъ не чувствовалъ къ ней никакого призванія“. Управляющимъ комитета былъ В. П. Бутковъ; секретаремъ—тогда еще молодой, бывшій воспитанникъ училища правовѣдѣнія (нынѣ статсъ-секретарь) М. С. Кахановъ. Вотъ что̀ онъ разсказываетъ о Шварцѣ за время кратковременной его службы,

[1]) Евг. Григ. Шварцъ говоритъ, что во время лицея его братъ много рисовалъ также и карикатуръ, особливо на инспектора классовъ, Биркена.

23 года тому назадъ: „Шварцъ, по выходѣ изъ лицея, былъ причисленъ къ канцеляріи Кавказскаго и Сибирскаго Комитета, гдѣ я въ то время былъ секретаремъ, т.-е. до извѣстной степени начальствомъ для причисленныхъ, но начальствомъ не стѣсняющимъ, а помогающимъ. Причисленной молодежи было у насъ много, и, по особымъ обстоятельствамъ того времени, будившимъ много добрыхъ чувствъ, она группировалась въ довольно тѣсные кружки. Шварцъ и я принадлежали къ одной группѣ по симпатіямъ къ кипѣвшей кругомъ насъ работѣ. Самъ онъ не чувствовалъ призванія къ бумажному труду, но былъ одаренъ большимъ запасомъ добросовѣстности во всемъ, что дѣлалъ. Поэтому и въ канцеляріи нашей онъ всегда въ точности исполнялъ возлагавшіяся на него занятія, посвящая, конечно, главнѣйшимъ образомъ свое время и усидчивый трудъ искусству, и небольшая мастерская его на солнечной сторонѣ Шпалерной улицы видѣла его, конечно, чаще, чѣмъ наша канцелярія. Самъ онъ былъ въ высшей степени скроменъ и разсчитывалъ больше на усидчивый трудъ, чѣмъ на дарованіе, которое мы ясно видѣли въ немъ...“

Про этотъ періодъ состоянія Шварца на службѣ, нашъ извѣстный акварелистъ и близкій пріятель Шварца, М. Я. Вильдѣ, пишетъ мнѣ: „За все время службы его, мнѣ всего раза два случилось увидѣть его въ форменномъ вицъ-мундирѣ; онъ надѣвалъ его очень рѣдко, по крайней необходимости, когда было уже неловко не явиться, отъ времени до времени, начальству на глаза. Онъ, кажется, и жалованье получалъ, конечно, самое вздорное. Всему этому онъ очень смѣялся, и называлъ „émerger sur le budget“.

Итакъ, служба играла очень небольшую роль въ жизни Шварца. Но тоже и не однимъ искусствомъ сталъ онъ заниматься тотчасъ послѣ лицея. Лицейское образованіе не удовлетворяло его, и онъ захотѣлъ продолжать теперь самъ свое научное развитіе. Онъ поступилъ въ петербургскій университетъ вольнослушателемъ уже въ началѣ сентября 1859 года, т.-е. всего черезъ три съ небольшимъ мѣсяца послѣ выпуска изъ лицея. Въ университетскомъ архивѣ, при просьбѣ Шварца „о дозволеніи ему слушать курсъ историко-филологическаго факультета *по части восточныхъ языковъ*“, хранится также свидѣтельство, выданное изъ канцеляріи Кавказскаго и Сибирскаго Комитета въ томъ, что „состоящему при этой канцеляріи титулярному совѣтнику Вячеславу Шварцу разрѣшается слушать лекціи въ университетѣ“.

Шварцъ сталъ усердно посѣщать лекціи арабскаго языка, такъ какъ все восточное сильно привлекало его. Но еще усерднѣе сталъ онъ ходить на лекціи Костомарова, котораго слава гремѣла въ ту минуту на всю Россію, и котораго лекціи привлекали въ университетъ толпы молодежи. Арабскій языкъ скоро былъ покинутъ Шварцемъ, и эти лекціи остались для него безъ послѣдствій, между тѣмъ какъ лекціи Костомарова имѣли громадное вліяніе на Шварца и на всю его послѣдующую дѣятельность. Содержаніе и настроеніе этихъ лекцій совпадали съ коренными вкусами и настроеніемъ Шварца. Я буду говорить еще объ этомъ ниже. Здѣсь скажу только, что въ первомъ же семестрѣ Шварцъ познакомился лично съ профессоромъ Костомаровымъ, сталъ видаться съ нимъ, искренно уважалъ и любилъ его, а впослѣдствіи былъ даже съ нимъ въ перепискѣ. Нѣсколько писемъ Костомарова къ нему и до сихъ поръ сохраняются у Е. Г. Шварца. Костомаровъ всегда интересовался рисунками Шварца и вообще симпатизировалъ ему.

Но одно научное развитіе, одно воспринятіе научныхъ элементовъ, не могло удовлетворять Шварца. Онъ продолжалъ свои художественныя занятія, и не далѣе, какъ черезъ нѣсколько недѣль послѣ выпуска изъ лицея, писалъ масляными красками съ натуры финляндскій видъ. Эта милая картинка ($1^1/_4$ арш. длины и $^3/_4$ арш. ширины) сохраняется у Е. Г. Шварца. Но этого примѣненія уроковъ А. И. Мещерскаго ему было мало. Онъ рвался всей душой къ болѣе широкому творчеству, но былъ стѣсненъ техникой. Онъ чувствовалъ очень хорошо, что порядкомъ еще не научился рисовать съ натуры, съ человѣческой фигуры, и рѣшилъ поступить тотчасъ же въ Академію художествъ. Туда его прямехонько тянули, конечно, и многочисленныя знакомства съ художественною молодежью, съ которою онъ видался у Гофферта

„Вячеславъ началъ съ того, что отправился къ ректору Бруни, разсказываетъ А. Г. Смирнова. Ѳедоръ Антоновичъ сначала принялъ его сухо и холодно. Но скоро онъ перемѣнилъ тонъ. Братъ мой, вмѣстѣ со своими документами, представилъ ему свой большой рисунокъ перомъ: „Лагерь Валленштейна“. Это былъ одинъ изъ его еще лицейскихъ рисунковъ на сюжетъ изъ Шиллера, нелишенный характерности. Онъ представлялъ тотъ моментъ, когда въ лагерѣ, въ самый разгаръ оргіи, неожиданно является толстый капуцинъ-проповѣдникъ (этотъ рисунокъ принадлежитъ мнѣ). Надо полагать, что Бруни, какъ истый художникъ, сразу замѣтилъ въ этомъ, почти что дѣтскомъ, произведеніи, проблески истиннаго таланта, и отнесся къ брату уже вполнѣ симпатично. Онъ тогда же и поступилъ въ Академію“.

„Въ гипсовомъ классѣ, говоритъ Е. Г. Шварцъ, мой братъ не получалъ никогда номера выше 5-го, но въ натурномъ классѣ шелъ гораздо лучше“.

Одинъ изъ тогдашнихъ товарищей Шварца по Академіи, офицеръ кавалергардскаго полка (нынѣ генералъ и директоръ Николаевскаго Кавалерійскаго Училища), А. А. Бильдерлингъ разсказываетъ: „Перейдя изъ головнаго въ фигурный классъ, Шварцъ не ограничился обыкновеннымъ рисункомъ, какіе подаются ученикамъ на мѣсячныхъ и третныхъ экзаменахъ, а представилъ большой картонъ углемъ, съ извѣстной античной группы: „Ворющіеся юноши„ (Панкратіасты). Этотъ рисунокъ онъ сдѣлалъ въ натуральную величину оригинала, въ самой Академіи. За эту работу онъ былъ переведенъ въ натурный классъ. Рисунокъ этотъ хранится, со многими другими академическими рисунками Шварца, у его брата, Евгенія Григорьевича“.

Но кромѣ этой картины, въ первые мѣсяцы своего пребыванія въ Академіи, Шварцъ сдѣлалъ еще одинъ и очень замѣчательный рисунокъ. Это—„Свиданіе великаго князя Святослава съ греческимъ императоромъ Цимисхіемъ“. Рисунокъ, изданный, вмѣстѣ съ другими, послѣ смерти Шварца, г. Савинымъ, въ литографическомъ снимкѣ, помѣченъ: 18 декабря 1859“, и доставилъ Шварцу первую, полученную имъ отъ Академіи, серебряную медаль.

Остановимся на этомъ рисункѣ. Въ біографіи Шварца онъ играетъ очень видную роль. Его мы должны признать рѣшительнымъ шагомъ въ томъ направленіи, которое сдѣлалось главною задачею Шварца.

Мы видѣли выше, что, еще ребенкомъ, Шварцъ въ своихъ рисункахъ только и занятъ былъ, что всѣмъ военнымъ. Юношей, въ лицеѣ и въ первое время послѣ лицея, онъ только о томъ и мечталъ, чтобы быть баталическимъ живописцемъ. Поэтому, поступивъ въ Академію художествъ, онъ записался въ число учениковъ профессора В. П. Виллевальде, какъ перваго, въ то время, нашего баталиста. Однако, вопреки всѣмъ своимъ ожиданіямъ, онъ не произвелъ въ академическихъ классахъ ни одной баталической картины и пошелъ по совершенно другой дорогѣ. Правда, баталическій классъ и баталическія картины, начиная съ царствованія императора Александра II, утратили все свое обаяніе и все прежнее значеніе; но этотъ классъ былъ тотъ классъ, изъ котораго въ то время выходило всего болѣе художниковъ съ живымъ, хотя нѣсколько современнымъ направленіемъ. Юноши баталическаго класса рисовали казаковъ, кавалергардовъ, разныхъ пѣхотинцевъ, у колодца, въ полѣ, въ лѣсу, въ лагерѣ; но тутъ же рисовали они, какъ фонъ, какъ обстановку—деревню, крестьянина, бабу, избу и всяческіе предметы дѣйствительности, а это все было еще сущей контрабандой для тогдашнихъ классовъ Академіи. „Жанръ“, т.-е. тотъ родъ живописи, который беретъ себѣ задачей живую современную дѣйствительность, не былъ еще узаконенъ и почитался зловреднымъ, своевольнымъ отступленіемъ отъ истиннаго, чистаго и высокаго искусства. Поэтому-то, многіе молодые художники, мало убѣжденные въ прелестяхъ сухого классицизма, шли толпой въ баталическій классъ. Въ предшествовавшее царствованіе, быть баталистомъ было просто выгодно, и оттого охотниковъ до него было много; но теперь денежныхъ побужденій уже не было, за то были побужденія болѣе честныя и художественныя. Но вотъ какая странность: Шварцъ и самъ-то любилъ, въ дѣтствѣ и отрочествѣ, баталическій родъ, и отецъ-то его, военой генералъ, толкалъ его на занятія этого рода живописью, и избранный-то профессоръ, Виллевальдъ, нравился Шварцу, какъ своими картинами, такъ и своею доброю, симпатичною личностью; значитъ, казалось бы, эти обстоятельства, каждое по одиночкѣ и всѣ въ общей сложности, должны были бы такъ повліять на Шварца, чтобы въ концѣ-концовъ сдѣлать его баталистомъ. Но этого не случилось. Въ немъ самомъ еще съ юношества лежалъ зародышъ совершенно другихъ симпатій и настроенія. Это всего ранѣе выразилось въ его чтеніяхъ.

Братъ и двое изъ числа лицейскихъ товарищей Шварца передаютъ намъ очень характерныя по этой части свѣдѣнія. Е. Г. Шварцъ говоритъ, что Вячеславъ вообще романовъ не любилъ читать, но съ жадностью всегда читалъ все историческое. В. Н. Тевяшевъ замѣчаетъ, что „Шварцъ читалъ въ лицеѣ все „серьезное“, какая бы книга ему ни попалась, преимущественно все русское. По-французски читалъ мало, романовъ—никогда; нѣмецкую литературу цѣнилъ“. Но К. А. Шакѣевъ сообщаетъ намъ самыя важныя и интересныя по этой части извѣстія. Въ низшихъ классахъ лицея они были еще почти дѣти, и потому, когда Шварцъ бывалъ въ гостяхъ у Шакѣевыхъ, по праздникамъ, то они все играли въ оловянные солдатики. Но скоро Шварцъ занялся другимъ: онъ сталъ читать книги изъ богатой библіотеки отца Шакѣева, и часто бралъ ихъ, даже на долгое время, съ собою въ лицей, а лѣтомъ въ деревню, такъ что, прибавляетъ М. А. Меншинская, урожденная Шакѣева, „моему отцу иногда трудно было допроситься иныхъ интересовавшихъ его книгъ назадъ“. Къ числу этихъ книгъ принадлежали: Полное собраніе русскихъ лѣтописей, Письма Курбскаго, Сказанія о Самозванцѣ, Герберштейнъ, Олеарій въ переводахъ, Олеарій также въ прекрасномъ оригинальномъ изданіи. Вообще, Шварца особенно привлекала эпоха Ивана Грознаго. Все, что было найдено имъ въ библіотекѣ Шакѣева по части рисунковъ, относившихся къ русскому древнему быту, было имъ прилежно изучено. Особеннымъ расположеніемъ его также пользовался 1-й томъ изданія генерала Висковатова объ одеждахъ и вооруженіи русскихъ войскъ. Сынъ Висковатова, Владиміръ, былъ однимъ изъ лицейскихъ товарищей Шварца, который иногда бывалъ въ домѣ ихъ отца [1]).

В. Н. Тевяшевъ, въ своихъ воспоминаніяхъ, подтверждаетъ и дополняетъ это. Говоря о кавказскихъ рисункахъ Шварца въ лицеѣ, онъ прибавляетъ: „Но съ особенною любовью и усидчивостью работалъ онъ надъ типами русскихъ людей XVI и XVII вѣка, надъ декоративною обстановкою ихъ жизни; ему была симпатична величавая и серьезная внѣшность русскаго человѣка тѣхъ временъ. Русскіе историческіе типы Шварцъ началъ рисовать, карандашемъ и перомъ, въ послѣднемъ лицейскомъ курсѣ“.

Вотъ съ какимъ настроеніемъ и съ какимъ запасомъ русскаго историческаго матеріала, горячо любимаго, поступилъ Шварцъ въ Академію и въ ученики къ профессору Виллевальду. Зная такія условія его художественной натуры, можно ли было ожи-

[1]) 1-й томъ сочиненія генерала Висковатова: „Историческое описаніе одеждъ и вооруженія Россійскихъ войскъ“ заключаетъ въ себѣ древній нашъ періодъ, отъ начала Руси и до Петра I, и представляетъ не только рисунки военныхъ, но и обыденныхъ одеждъ нашихъ предковъ.

дать, что изъ него выйдетъ батальный живописецъ? Конечно, нѣтъ.

Едва поступивъ въ Академію въ сентябрѣ 1859 года, онъ въ декабрѣ рисуетъ „Свиданіе Святослава съ Цимисхіемъ“. Это было сочиненіе еще молодое и далеко не вполнѣ удовлетворительное, но показывающее значительную самостоятельность и своеобразность. Византійскій императоръ, прекрасный по костюму, и сидящій на очень реалистичномъ конѣ, богато убранномъ по-византійски, неудовлетворителенъ по позѣ и по лицу своему. Зато во всемъ остальномъ много прекраснаго. Святославъ и его воины въ лодкѣ—истинные древне-русскіе дикари, лютые, мужественные и живописные. Одинъ изъ нихъ, тотъ, что, стоя, дѣйствуетъ весломъ, въ родѣ венеціянскихъ гондольеровъ, обнаженъ по поясъ, съ волосами, подрѣзанными на макушкѣ, какъ у малороссовъ, съ сѣкирой и ножемъ за поясомъ. Другой воинъ, къ намъ спиной,—въ шлемѣ и кольчугѣ. Самъ Святославъ, въ бѣлой расшитой по груди рубахѣ, съ серьгой въ ухѣ, съ малороссійскимъ чубомъ на бритомъ черепѣ, какъ коса у китайцевъ, сидитъ въ лодкѣ и держитъ также весло въ рукахъ. Онъ съ любопытствомъ истиннаго дикаря взглядываетъ на великолѣпнаго византійскаго императора. Такихъ характерныхъ древне-славянскихъ, правдивыхъ фигуръ, какія тутъ сдѣлалъ юноша Шварцъ, не рисовалъ до тѣхъ поръ ни одинъ нашъ „историческій“ живописецъ.

Въ концѣ того же 1859 года (можетъ быть даже ранѣе „Святослава и Цимисхія“), Шварцъ нарисовалъ, черными и бѣлыми карандашами, довольно большой картонъ: „Въѣздъ Шуйскаго и Де-ла-Гарди въ Москву“ (аршина два въ вышину, аршина четыре въ ширину). Мѣсто дѣйствія здѣсь — площадь около собора Василія Блаженнаго. Шуйскій и Де-ла-Гарди—оба верхомъ; за ними свита, кругомъ—народъ; изъ среды его нѣсколько человѣкъ, на колѣнахъ, подносятъ хлѣбъ-соль. Этотъ картонъ, принадлежащій Е. Г. Шварцу, интересенъ, какъ первый опытъ Шварца картины большого размѣра.

Къ этому же періоду, т.-е. къ первому времени по выходѣ изъ лицея, относятся два рисунка Шварца перомъ, хранящіеся у его брата, Евгенія: „Явленіе тѣни командора Донъ-Жуану“ (1 арш. дл. и 7 вершк. выш.) и на тему изъ „Валерика“, Лермонтова; но оба они не представляютъ ничего значительнаго.

Вслѣдъ за тѣмъ, Шварцъ нарисовалъ другой рисунокъ, тоже на русскій историческій сюжетъ: „Іоаннъ Грозный подъ Казанью“, и за него получилъ, въ 1860 году, послѣ третного экзамена 30 апрѣля, еще одну серебряную медаль (рѣшеніе совѣта Академіи 24 мая).

Въ началѣ 1861 года, Шварцемъ былъ выполненъ, на заданную отъ Академіи тему, рисунокъ перомъ: „Иванъ Грозный и Василій Шибановъ на красномъ крыльцѣ“. За него Шварцъ получилъ на третномъ экзаменѣ первый нумеръ; однако, эта композиція не принадлежитъ къ числу удачныхъ композицій Шварца. Она не отличается ни счастливой группировкой, ни вѣрностью рисунка, ни мѣткостью типовъ. И самъ Иванъ Грозный, и несчастный слуга Курбскаго, которому царь пронзилъ ногу остроконечнымъ посохомъ, и боярынъ, читающій посланіе Курбскаго, и прочіе бояре—все это довольно посредственно и мало характерно. Столько же мало удовлетворительнымъ кажется мнѣ рисунокъ: „Иванъ Грозный и Поссевинъ“, и я полагаю, что онъ также относится къ этому времени, т.-е. къ началу 1861 года.

Въ продолженіе первыхъ лѣтъ послѣ выпуска изъ лицея, Шварцъ по прежнему любилъ рисовать у знакомыхъ въ гостяхъ во время вечерней бесѣды. Любопытныя подробности по этой части сообщаетъ одинъ изъ его тогдашнихъ знакомыхъ, А. Ѳ. Нейлисовъ. „Зимой 1860 года, говоритъ онъ, я очень часто встрѣчался съ В. Г. Шварцемъ въ домѣ у княгини С. Е. Вяземской (урожденной Паниной), бабушки Шварца. Главнымъ собесѣдникомъ его тутъ былъ всегда мой покойный братъ, Иванъ, отличный піанистъ. Онъ по-нѣскольку часовъ сряду исполнялъ на фортепіано длинную, заданную ему Шварцемъ, программу любимыхъ его пьесъ, всего болѣе Шумана и Шопена, а Шварцъ въ это время рисовалъ. Къ концу вечера обыкновенно бывалъ конченъ прелестный рисунокъ, исполнявшійся подъ звуки музыки. Первая часть вечера была всегда, можно сказать, нѣмою. Заканчивались вечера небольшимъ ужиномъ, и только тутъ начинался общій оживленный разговоръ, совершенно свѣтскаго характера: шутили, разсказывали всякаго рода анекдоты, но объ искусствѣ не говорили ни слова. Шварцъ, молчаливо просидѣвшій до полуночи за своимъ картономъ, вслушиваясь въ музыку моего брата, кончалъ теперь свою работу и преобразовывался въ остроумнаго молодого человѣка, въ которомъ никто не узналъ бы художника, все равно какъ и въ моемъ братѣ. Эти двѣ натуры до того были сродственны, что, когда моего брата не доставало (мы собирались раза четыре въ недѣлю), Шварцъ рано уходилъ подъ тѣмъ или другимъ предлогомъ и въ тотъ день, сколько помнится, никогда не рисовалъ... На этихъ вечерахъ Шварцъ иногда рисовалъ и кого-нибудь изъ присутствующихъ, въ мѣткой, остроумной и очень похожей карикатурѣ“...

Въ началѣ 1861 года, Шварцъ уѣхалъ на полгода за границу. „Эту первую поѣзду Вячеслава, пишетъ Е. Г. Шварцъ, вовсе не нужно приписывать тому, что онъ не хотѣлъ или не находилъ возможнымъ продолжать въ Россіи свою живопись. Напротивъ, онъ все спорилъ, что „можно дойти до всего въ Россіи и быть русскимъ въ живописи безъ всякаго иностраннаго навѣванія“, и именно этого-то онъ всего болѣе и добивался. Его заграничная поѣздка была, во-первыхъ, просто слѣдствіемъ влеченія увидѣть лучшія художественныя созданія Европы, а потомъ онъ надѣялся изучить современныхъ западныхъ мастеровъ, „усовершенствовать свой колоритъ, которымъ былъ сильно недоволенъ“.

III.

Въ Берлинѣ Шварцъ прожилъ, изъ шести мѣсяцевъ, этого путешествія, цѣлыхъ четыре. Сначала онъ

познакомился съ живописцемъ Шютцемъ и, кажется, думалъ работать подъ его наблюденіемъ. Но Шютцъ (вѣроятно рекомендованный ему кѣмъ-нибудь изъ Петербурга) былъ довольно посредственный живописецъ изъ школы Корнеліуса, помогавшій ему въ 40-хъ годахъ, вмѣстѣ съ другими учениками, исполнять въ краскахъ его наружныя стѣнныя фрески Новаго Музея въ Берлинѣ, а впослѣдствіи занимавшійся, не безъ успѣха, жанровою живописью. Конечно, мало удовлетворенный имъ, Шварцъ скоро потомъ перешелъ къ Шрадеру и нѣсколько мѣсяцевъ проработалъ у него въ мастерской. „Никогда мой братъ не восхищался картинами Шрадера, пишетъ Е. Г. Шварцъ; онъ его любилъ только, какъ очень хорошаго человѣка, и всегда потомъ говорилъ, что Шрадеръ необыкновенно дружелюбно относился къ всякому его рисунку".

Шрадеръ былъ въ то время профессоромъ живописи при берлинской академіи художествъ. Одинъ уже выборъ Шварцемъ этого художника себѣ въ преподаватели ясно доказываетъ, съ какою цѣлью онъ пріѣхалъ теперь въ Западную Европу. Шрадеръ одинъ изъ первыхъ въ Германіи примкнулъ къ новой школѣ бельгійскихъ живописцевъ, Галлѣ и Бьефву и, по ихъ примѣру, водворялъ въ нѣмецкомъ искусствѣ изящный, сильный и свѣтлый колоритъ, глубоко-вѣрную историчность содержанія, душевность выраженія. Его картины 50-хъ годовъ: „Валленштейнъ и Сени", „СмертьЛіонардо Винчи" и „Слѣпой Мильтонъ, диктующій свое твореніе дочери", „Прощаніе Карла I съ его дѣтьми", „Кромвель, выслушивающій упреки отъ своей умирающей дочери, леди Клейполь", были очень знамениты въ Германіи, а въ остальной Европѣ сильно распространены посредствомъ гравюръ и литографій. Содержаніе и форма таланта Шрадера, всего болѣе его „историческое" направленіе, должны были во многомъ, если не во всемъ, соотвѣтствовать тогдашнимъ художественнымъ желаніямъ Шварца, должны были приходиться ему по душѣ — вотъ онъ и поступилъ въ его мастерскую.

Однако, онъ скоро измѣнилъ ему. Шварца еще болѣе плѣнилъ и увлекъ Каульбахъ, работавшій тогда надъ фресками своего знаменитаго „Treppenhaus" (лѣстницы) Берлинскаго Музея. Шварцъ бросилъ свои хлопоты надъ „исправленіемъ колорита", на минуту забылъ историческій реализмъ, и стремглавъ бросился въ совершенно противоположную сторону — въ символическій и аллегорическій идеализмъ, какъ его проповѣдывалъ и осуществлялъ въ своихъ фрескахъ Каульбахъ. Прійдя вдругъ въ неописанное восхищеніе отъ этой тогдашней знаменитости, Шварцъ оставилъ въ сторонѣ масляныя краски и принялся опять за рисунки.

Но изъ Берлина Шварцъ уѣхалъ уже въ концѣ іюня 1861 года и потомъ остановился на нѣсколько дней въ Дрезденѣ. Нѣсколько подробностей о его пребываніи здѣсь мы узнаемъ изъ письма его къ сестрѣ, Ант. Григ., съ которою онъ былъ очень друженъ. Шварцъ не любилъ писать писемъ, и потому тѣмъ болѣе приходится дорожить, въ біографическомъ отношеніи, тѣми немногими, которыя имъ были написаны и еще сохранились. Онъ пишетъ сестрѣ изъ Дрездена, 1-го іюля 1861 года:

„Любезная Антонина. Хотя я тебѣ не писалъ съ самаго отъѣзда своего изъ Россіи, но ты не должна на это сердиться. Если я кому-нибудь не пишу, это вовсе не значитъ, что я о томъ человѣкѣ не думаю. Иной разъ—прямо наоборотъ. Изъ послѣдняго моего письма къ отцу ты должна знать, что я еще въ Дрезденѣ. Я останусь здѣсь еще 4—5 дней. Съѣзжу въ Саксонскую Швейцарію". Эта часть письма писана по-англійски: Шварцъ часто писалъ свои письма къ сестрѣ на нѣсколькихъ языкахъ разомъ. Далѣе слѣдуетъ, уже по-русски, описаніе дрезденскаго праздника „стрѣлковъ", представляющее мало интереса. Въ концѣ письма находятся слѣдующія любопытныя подробности: „Вчера шелъ дождь, и я, послѣ прогулки по музеямъ, оставался дома, сѣлъ у окна и сталъ рисовать прохожихъ и моихъ vis-à-vis въ окнахъ, на другой сторонѣ улицы. Здѣсь улицы такъ узки, что снять портретъ черезъ улицу—вещь вовсе нетрудная. Противъ меня находится мастерская von einem Damen-Schneidermeister (дамскаго портнаго), гдѣ работаютъ eini[illegible] Fräuleins (нѣсколько дѣвицъ). Разумѣется, я счелъ священнымъ долгомъ срисовать ихъ портреты. Онѣ замѣтили это, и, должно быть, это имъ очень [illegible]но, потому что по моимъ телеграфическимъ зн[illegible] онѣ позировали очень хорошо, но работали должн[illegible] быть очень плохо, потому-что Schneidermeis[illegible]портной) изволилъ разсердиться, и на ихъ мѣсто посл[illegible]ъ три безобразныя Парки. Но я точно такъ телеграфировалъ тремъ Паркамъ, что и онѣ попадутъ въ мой альбомъ, на что три Парки изволили прогнѣваться: хлопнули окошкомъ, опустили штору и только изрѣдка взглядывали изъ-подъ нея. А такъ какъ я все время просидѣлъ у себя передъ окномъ, и рисовалъ, и читалъ совсѣмъ постороннія вещи, то три Парки, изъ боязни попасть въ альбомъ, весь день проработали въ потемкахъ. Отвѣтъ на это письмо пишите въ Кёльнъ (Eau-de-Cologne, poste restante). Good bye, be well. Your beautiful brother V. Schwarz (прощай, будь здорова. Твой прекрасный братъ В. Шварцъ).

Мѣсяцъ спустя, 6 августа, Шварцъ писалъ своей сестрѣ изъ Кёльна (который онъ въ заголовкѣ опять называетъ: Eau-de-Cologne): „Я отложилъ свое путешествіе по Дунаю потому, что когда собралъ о немъ всѣ свѣдѣнія, то оказалось, что оно чрезвычайно долго. Я вернусь черезъ Сѣверную Германію.... Большая выставка въ Кёльнѣ очень хороша"....

Кромѣ Дрездена и Кёльна, Шварцъ былъ еще, послѣ Берлина, во Франкфуртѣ-на-Майнѣ и въ Майнцѣ; про другіе города мы ничего не знаемъ. Что онъ видѣлъ и что его занимало во время этой второй половины его путешествія, о томъ свѣдѣній у насъ не сохранилось. Знаемъ только, что онъ, повидимому, много наблюдалъ живыхъ людей и типовъ, и рисовалъ, съ натуры или на память, все, поражавшее его въ этомъ отношеніи. Лучшимъ свидѣтельствомъ тому служитъ его путевой альбомъ, принадлежащій А. Г. Смирновой. Эта небольшаго формата тетрадка вся наполнена рисунками перомъ, заключающими въ

себѣ большой художественный интересъ и доказывающіи, какіе сильные успѣхи сдѣлалъ въ это время Шварцъ, какимъ онъ начиналъ становиться мастеромъ.

Рисунки эти я раздѣлю на двѣ категоріи. Одни изъ нихъ представляютъ типы, видѣнные имъ въ Германіи, другіе—на пути изъ Россіи или въ Россію, въ нашихъ западныхъ провинціяхъ. Къ первымъ принадлежатъ слѣдующіе рисунки: 1) Три нѣмецкихъ офицера, разнаго склада, характера и національности, прогуливаются по улицѣ, съ сигарами во рту и взявшись подъ-ручку. Они идутъ, повернувшись къ зрителю спиной. Средній—пруссакъ, высокій, сухой, неуклюжій пѣхотный полковникъ въ высочайшей фуражкѣ; налѣво отъ него—австріецъ въ бѣломъ мундирѣ, средняго роста, съ довольно изящнымъ складомъ тѣла, хотя каеннымъ лицомъ; направо—баварецъ, драгунъ, веселый низенькій толстякъ, въ каскѣ, съ оттопырившимися фалдочками на заду, такъ какъ онъ засунулъ одну руку въ карманъ. Все вмѣстѣ—необыкновенно конечное и ловко нарисованное тріо, изображающее представителей того тройственнаго отряда ото всей Германіи, который въ 60-хъ годахъ стоялъ во Франкфуртѣ. Наверху надпись: „Frankfurt a. M. Freie Stadt!!! (Франкфуртъ на Майнѣ, свободный городъ!!!)“. Внизу—„VS. 1861“. Впослѣдствіи, эту самую композицію Шварцъ задумалъ выполнить масляными красками. На этотъ разъ три офицера прогуливаются въ паркѣ, по словамъ Е. Г. Шварца, въ берлинскомъ Тиргартенѣ, и именно послѣ австро-прусской войны 1866 года. Но эта картина, принадлежащая теперь Е. Г. Шварцу (1 арш. выш. и 9 верш. шир.) такъ и осталась неоконченною. 2) Солидный нѣмецкій офицеръ среднихъ лѣтъ, въ бѣломъ сюртучкѣ, съ заложенными за спину руками, куритъ сигару, поднявъ глаза кверху, въ какомъ-то почтительномъ и важномъ созерцаніи. Внизу подпись: „VS. Майнцъ. 1861“. 3) Какой-то нѣмецкій опереточный актеръ, въ роли „Аркадскаго принца“. Это—человѣкъ замѣчательной худобы, длинный и конечный, въ коротконъ кафтанчикѣ и фригійской огромной шапкѣ, съ громадной бутылью рома въ рукахъ и съ метелкой подъ мышкой. Закативъ глаза кверху, онъ распѣваетъ свои куплеты. Внизу подпись: „Hans Styx. Als ich noch Prinz war von Arcadien.... VS. Dresden. 1861“. 4, 5, 6) Три, вѣроятно, дрезденскихъ, актера въ костюмахъ, въ роляхъ: „Мефистофеля, Фальстафа и сэра Андрью Эгчика. Мефистофель, наклонивъ голову и жестикулируя правою рукой, произноситъ какую-то рѣчь съ ѣдкимъ выраженіемъ въ лицѣ (внизу подпись: „VS. 1861“). Фальстафъ торжественно декламируетъ, уперевъ одну руку въ бокъ и держа въ лѣвой громадную кружку пива (внизу подпись: „Sir John Falstaff. V. Schwarz. 1861“). Сэръ Эгчикъ, одно изъ коническихъ лицъ Шекспировской комедіи „Двѣнадцатая ночь“, въ высокой узкой шляпѣ, съ длинными волосами по плечамъ, въ богатой епанчѣ, идетъ, подгибая колѣнки, и несетъ громадной величины свертокъ—свой вызовъ на дуэль (внизу подпись: „Sir Andrew Ague-cheek. VS. 1861“). 7) Музыкантъ, усердно играющій на тромбонѣ и очень аккуратно одѣтый для праздника: на головѣ у него вздутая фуражка, чистая рубашка съ аккуратно повязаннымъ галстухомъ; изъ заднято кармана выглядываетъ платокъ. Внизу подпись: „Das Ständchen von Schubert“ (Серенада Шуберта). VS. 1861“. 8) Нѣмецкій чиновникъ, господинъ въ очкахъ, со звѣздой, съ вихромъ на лбу и височками по сторонамъ, и его молодая, довольно изящная, плотная супруга, два портрета по грудь. Внизу подпись: „VS. 1861“.

Рисунки второй категоріи—слѣдующее: 1) Еврей-водоносъ, съ характернымъ еврейскимъ типомъ, босоногій, въ клѣтчатыхъ ободранныхъ штанахъ, въ разстегнутой рубашкѣ и жилетѣ, и въ ялмейкѣ подъ надвинутой на лобъ фуражкой. Онъ несетъ на коромыслѣ два ведра, изъ которыхъ выплескивается вода. Сверху надпись: „Начато въ Ковно“. Внизу: „VS. Кончено во Франкфуртѣ-на-Майнѣ — 16 августа 1861“. 2) Толстопузый, низенькій, кургузый полякъ, курносый, съ огромными усами, въ фуражкѣ, прохаживается съ самодовольнымъ видомъ, заложивъ руки въ карманы коротенькаго своего пиджачка. Вверху надпись: „Динабургъ. 1861“. Внизу: „VS“. 3) Еврейскій концертъ. Музыкантовъ четверо. Одинъ изъ евреевъ, сидя у столика, живо отбарабаниваетъ палочками на цимбалахъ; рядомъ съ нимъ, молодой еврейскій мальчикъ, босоногій, съ фуражкой на затылкѣ, оскаливъ зубы, пилитъ на віолончели; третій, назади, съ пьянымъ носомъ, усердно отхватываетъ на бубнѣ, а рядомъ съ нимъ, другой еврей, тоже старикъ, ловко щелкаетъ на скрипкѣ. Ясно, что они всѣ вмѣстѣ валяютъ какую-то чрезвычайно быструю, заливатскую пьесу. Выраженія—изумительны по вѣрности и правдѣ. Вверху надпись: „VS. 1861“, внизу: „М. Пумпіяны“ (т.-е. Пумпяны или Пумпяны, мѣстечко Ковенской губерніи). 4) Три еврея на улицѣ, въ важномъ совѣщаніи. Подпись внизу: „V. Schwarz. 1861“. Это одинъ изъ превосходнѣйшихъ рисунковъ, когда-либо сдѣланныхъ Шварцонъ. Онъ всегда невольно приводитъ мнѣ на память характерную сцену, трехъ бесѣдующихъ азіятовъ, изъ превосходной картины Верещагина: „Среднеазіятскіе политики въ опіумной лавочкѣ“, написанной въ Ташкентѣ въ 1870 году. Конечно, между обѣими сценами есть довольно и различія: ташкентцы Верещагина—жалкіе оборвыши, босоногіе и въ лохмотьяхъ, тогда какъ, изъ евреевъ Шварца, двое въ нарядныхъ сюртукахъ и башмакахъ, въ нарядныхъ же шаровидныхъ фуражкахъ поверхъ ялмеекъ, и только третій, высчитывающій имъ на пальцахъ какое-то выгодное предпріятіе, одѣтъ въ рваный и заплатанный зипунъ; конечно, и физіономіи, и національные типы иные, но въ обѣихъ группахъ есть нѣчто общее, родственное: и тутъ и тамъ — одна и та же оріентальная важность и серьезность, однѣ и тѣ же позы и наклонъ тѣла, тѣ же руки, засунутыя въ карманы или за поясъ, то же неподвижное, какъ бы равнодушное вниманіе, то же окаменѣлое выслушиванье доказательствъ и доводовъ. 5) Еврей, идущій по улицѣ, съ подписью: „Bardzo mądry“ (Великій мудрецъ) VS. 1861“. Эта фигура также принадлежитъ къ наиважнѣйшимъ созданіямъ Шварца. Высокомѣрная поза, опущенные

...ливо, выразительным жестом остроконечных бород. ...жимающие за кушак костлявые темные руки. ...ростальной костюм: шапка с длинным отвисшим ...ухом и весь необычайный костюм в клетку. ...клетку. И только нигде пятна.—все это, вместе ...взятое, чрезвычайно и характерно дает образ. ...Разные ему можно найти аналоги у Беца. У Бела из ...его великолепных иллюстраций к „Декамерону“ ...и у Аст в Базеле. Из его гравюр-гравированных ...офортом можно назвать и указать. Он Русский князь, ...обложенный данью, его воеводы, у ногтей и ...пальцев, с чертами из этой среды. В обращении ...вельможи из другой. Они знают, сознательно выше ...и выглядят жестче и суровее их отцов и дедов. ...Они с крепкими и крупными лицами. Вероятно, ...очень крупен сам сын-выродок Шварц. Рисунок— ...сухой и малосодержательный. И крупно сделан, и ...по этой огромной доске. Шварц. Некоторое ...сходство с этими сильными образами имеет ...князь, взятый, вероятно, из какой-нибудь ...старой картины Клингера „Царица, обливающая ...ядовитой водой у своих ног“ (1878 г. Ее. Один ...лучше отдала Шварцу ее, за ним Клев, потом ...и Шварца еще гравюра, еще позднее, еще лучше ...выражает весь характер сюжет.

Должны сойти со своего пьедестала этого ...рисунка все они, чтобы получить тот, возвышающий ...над ними, Шварц должен быть „выдержан“, ...выдержанным бытовым тоном. И что есть ...у него общего между этой категорией его ...рисунков, как у Перова, с такой же, как ...у Перова, правдивостью, с такой же простотой и ...сильными сами, с такой же меткой и сильной ...выразительностью образов и жизни. Однако, ...на один вопрос можно ответить сразу. Чем ...ближе тем и ...ом от внутри Шварц выражает ...свое. Можно ли остановиться на всех ...особенностях жизни и выражения, в чем ...сущность его художественного. Это, прежде ...всего, сила. У него крупно было ...слово—взять, взять, взять, взять.

Почти сходно по впечатлению жизнь сюжета. ...Шварц остановился на картине „Иван Грозный у ...убитого сына“. На ней вполне ...и ...жизнь этого сюжета. Автор и Шварц ...в ...и ...ли. ...

...

...

картонъ Шварца равняется однону великому европейскому созданію: „Кромвелю у гроба Карла I“, Деларош. Только выраженіе Ивана Грознаго еще глубже и патетичнѣе, вся сцена потрясательнѣе.

Я думаю, что какъ отъ „Свѣжаго кавалера“ Ѳедотова пошла наша бытовая живопись, такъ отъ „Ивана Грознаго“ Шварца пошла наша настоящая историческая живопись.

Но 20 лѣтъ тому назадъ это еще не сознавалось, и когда Шварцъ выставилъ свой картонъ въ Академіи на третной экзаменъ 23 декабря 1861 года, опредѣленіемъ академическаго совѣта 12 января 1862 года ему присуждена была за него 1-я серебряная медаль. Другими словами, онъ былъ смѣшанъ съ массою другихъ, самыхъ ординарныхъ учениковъ. Зато тогдашній президентъ Академіи, великая княгиня Марія Николаевна, высоко цѣнила созданіе Шварца. „Она, разсказываетъ Е. Г. Шварцъ, часто приглашала къ себѣ Вячеслава и потребовала, чтобы картонъ этотъ былъ привезенъ къ ней во дворецъ. Она его продержала у себя цѣлый мѣсяцъ — такое глубокое впечатлѣніе онъ произвелъ на нее. Вячеславъ, видя, какъ великой княгинѣ трудно разстаться съ его картономъ, хотѣлъ даже поднести его ей, но не могъ этого сдѣлать, потому что его больной отецъ, страстный любитель живописи, только и жилъ наслажденіемъ видѣть работы сына, а этого картона онъ дожидался у себя въ деревнѣ съ особеннымъ нетерпѣніемъ“. Вообще, какъ въ это время, такъ и позже, великая княгиня очень долго держала всѣ нравившіяся ей вещи Шварца, и у нея во дворцѣ видѣли ихъ многіе члены Императорской Фамиліи.

„Послѣ картона „Иванъ Грозный у тѣла сына“, говоритъ далѣе Е. Г. Шварцъ, зимою того же 1861 года, Вячеславъ нарисовалъ огромный картонъ углемъ (5 аршинъ вышины и 8 аршинъ длины) на сюжетъ изъ „Фауста“ Гёте: „Вальпургіева ночь“, очень бойко и хорошо исполненный. Онъ его рисовалъ въ залѣ съ двойнымъ свѣтомъ, въ квартирѣ у князя Г. Н. Вяземскаго, съ которымъ былъ хорошо знакомъ и который даже приходился намъ отчасти родственникомъ (сестра князя Вяземскаго была замужемъ за нашимъ дядей, Яковлевымъ). Вячеславу, во время этой работы, сильно надоѣдали посѣтители, особливо тетушка князя Вяземскаго, графиня Разумовская. По просьбѣ Вяземскаго, Шварцъ помѣстилъ ее въ числѣ дѣйствующихъ лицъ своей композиціи: при его любви ко всему юмористическому и къ сатирѣ, это ему прекрасно удалось. Онъ тутъ же помѣстилъ также нѣсколько другихъ лицъ изъ большого свѣта. Услыхавъ про этотъ картонъ и про его удачность, великая княгиня Марія Николаевна пожелала, чтобы картонъ былъ выставленъ въ ея дворцѣ. Шварцъ охотно исполнилъ это. Но скоро потомъ, великая княгиня стала убѣждать Шварца, чтобы онъ передѣлалъ лицо графини Разумовской. Напрасно Шварцъ заявлялъ, что сходство—только кажущееся, и что его въ дѣйствительности нѣтъ: великая княгиня просила такъ убѣдительно, что Шварцъ долженъ былъ покориться, и нѣсколькими штрихами измѣнилъ сходство“. Картонъ этотъ, теперь уже отчасти попорченный, находится у Е. Г. Шварца.

М. Я. Вильѣ, вспоминая это произведеніе своего пріятеля, говоритъ, что оно задумано было еще въ лицеѣ, и что, по всегдашней привычкѣ Шварца, тутъ иныя отдѣльныя части картона были закончены, а общее едва набросано (что бывало нерѣдко причиной споровъ между Вильѣ и Шварцемъ), и, не смотря на это, нѣкоторыя фигуры совсѣмъ отдѣланы и замѣчательны по смѣлости воображенія и величавой строгости концепціи.

Однако же Ант. Григ. Смирнова говоритъ въ своихъ воспоминаніяхъ, что картонъ „Вальпургіева ночь“ былъ выставленъ въ 1862 году и не имѣлъ никакого успѣха.

Можетъ показаться страннымъ выборъ совершенно чуждаго намъ, иностраннаго сюжета со стороны Шварца, когда, по словамъ его брата, онъ „всегда сердился, видя на выставкахъ, какъ часто наши художники берутъ сюжеты иноземные“, т.-е. сюжеты, въ настоящее содержаніе, характеръ и физіономію которыхъ русскимъ живописцамъ слишкомъ трудно, почти невозможно переноситься своею фантазіею и творчествомъ. Но это объясняется сильнымъ вліяніемъ берлинскаго путешествія, нѣмецкихъ художниковъ и, всего болѣе, Каульбаха. Лучшее доказательство, что этотъ выборъ былъ случайный и ничуть не свойственъ настоящей натурѣ Шварца, состоитъ въ томъ, что послѣ этого картона онъ никогда уже болѣе не бралъ подобныхъ сюжетовъ.

Я говорилъ выше, что съ самаго поступленія на службу, Шварцъ близко сошелся съ секретаремъ Кавказскаго и Сибирскаго Комитета, М. С. Кахановымъ. „Когда, въ 1861 году, говоритъ этотъ послѣдній, я женился, Шварцъ часто обѣдывалъ у меня, и послѣ обѣда на клочкахъ бумаги рисовалъ, то карандашемъ, то перомъ, но часто рвалъ нарисованное, и вообще рисовалъ не быстро, но очень старательно. Изъ рисунковъ его у меня сохранилась лишь сдѣланная перомъ, осенью 1861 года, голова ксендза, или вѣрнѣе, католическаго монаха“. Рисунокъ этотъ—одинъ изъ превосходныхъ рисунковъ Шварца. Выраженіе сытости, довольства, отяжелѣлости и лѣни, вмѣстѣ съ какою-то хитростью и пронырствомъ, явно схвачены съ живой натуры.

Къ тому же времени относится и другой рисунокъ перомъ, съ подобнымъ же содержаніемъ. Католическій монахъ сидитъ у стола, развалясь въ креслѣ, съ блаженствомъ вглядываясь въ узорную кружку съ виномъ. На полу валяется евангеліе, растворившееся на страницѣ текста отъ Марка, глава X-я (вѣроятно, текстъ: „Можете ли вы пить чашу, которую я пью?...“). Фигура монаха въ высокой степени юмористична. Рисунокъ, помѣченный 1861 годомъ, принадлежитъ Ант. Григ. Смирновой. Онъ напоминаетъ, по выраженію, извѣстныя подобныя же композиціи Грюцнера (въ Мюнхенѣ).

Наконецъ, къ этому же времени относится еще одна работа Шварца, только совсѣмъ въ другомъ родѣ. 19 октября 1861 года праздновалось 50-лѣтіе основанія лицея, и Шварцу поручили составить проектъ

медали, выбитой по этому случаю. Онъ изобразилъ, на одной сторонѣ медали, портретъ императора Александра I, окруженный лицеи, со стихомъ Пушкина, написаннымъ вокругъ: „Онъ создалъ нашъ лицей", съ другой стороны онъ помѣстилъ лицейскій гербъ. Причина этого почему то долго оставалася не утвержденною, несмотря на простоту

Мнѣ случилось на первый разъ увидѣть Шварца лишь этого самого года. На выставкѣ съ 1861 по 1862 годъ на Академіи художествъ была бо[illegible]

[illegible]

лашникову". Отчего это случилось—рѣшить трудно. Можетъ быть, оно такъ вышло отъ того, что внѣшніе, хотя и живописные, эффекты такого посредственнаго произведенія, какъ романъ графа Толстого, скорѣе поддавались иллюстраціи, чѣмъ несравненно болѣе глубокія сцены такого великаго созданія, какъ „Пѣсня про купца Калашникова" Лермонтова.

Первая картина содержитъ „вступленіе",—сцену, нарисованную Лермонтовымъ въ первыхъ 15-ти стихахъ его „Пѣсни". Дѣло происходитъ во времена царя Алексѣя Михайловича, въ домѣ у боярина Матвѣя Ромодановскаго, и тутъ гусляры поютъ пѣсни о томъ, совершившемся 100 лѣтъ раньше, при царѣ Іоаннѣ Грозномъ. Здѣсь почти ничто не удалось. Самъ Ромодановскій—вялая, плоская фигура, куда-то [illegible]

зывающій покупателей. Посреднѣ сцены—два прохожіе боярина, около нихъ группа нищихъ и калѣкъ, подальше—московскіе мѣщане и мужики. Сбоку несется крупною рысью на аргамакѣ царскій опричникъ, съ метлой и собачьей головой у сѣдла. Все это живописно, вѣрно и интересно. Къ несчастію, хороша вездѣ тутъ одна внѣшняя обстановка. Все главное—не выполнено. Самъ Калашниковъ ничуть не выраженъ, и мы вовсе не видимъ въ его фигурѣ того „статнаго молодца Степана Парамоновича", съ „соколиными очами", съ „могутными плечами", съ „кудрявой бородой", котораго такъ увлекательно и картинно нарисовалъ Лермонтовъ. У Шварца налицо всего только ординарный, какой-то плохой, мужичонко. Опричникъ верхомъ—тоже блѣдная, вовсе не характерная фигура. Бояре напереди интересны только по позамъ и костюму, типовъ въ нихъ никакихъ нѣтъ. Картина четвертая, ночное любовное нападеніе опричника на Алену Дмитревну,—самая слабая изъ всѣхъ пяти композицій. Позы и типы совершенно ординарны, и даже выпущена подробность изъ Лермонтова: „А смотрѣли въ калитку сосѣдушки, смѣючись, на насъ пальцемъ показываютъ", а она могла бы придать картинѣ совершенно новый поворотъ, расположеніе и интересъ. Наконецъ, послѣдняя, пятая картина интересна также только общимъ обликомъ и впечатлѣніемъ. Главное дѣйствующее лицо, самъ Калашниковъ, длинная некрасивая фигура, на колѣняхъ передъ царской эстрадой, безъ характера, типа и выраженія; убитый опричникъ, котораго уносятъ товарищи (немного въ видѣ извѣстной Рафаэлевской группы: „Несеніе Христа, снятаго со креста")—также лишенъ всякой типичности и характеристики; опричники—это не болѣе, какъ самые безцвѣтные современные намъ мужики; Иванъ Грозный—нѣсколько карикатуренъ. Даже мѣстность и обстановка, приготовленная для кулачнаго боя по царскому приказу, и такъ картинно нарисованныя Лермонтовымъ, ничуть не выражены у Шварца. Стоитъ вниманія развѣ одинъ палачъ; онъ такой же ничтожный мужикъ, какъ всѣ остальные: прикажутъ—будетъ вѣшать и казнить, прикажутъ—будетъ что-нибудь совсѣмъ другое, хорошее, дѣлать. Это очень характерно! Въ общемъ, эти пять картинъ заключали нѣсколько прекрасныхъ, важныхъ и талантливыхъ подробностей, въ большинствѣ же случаевъ представляли только реаультаты превосходнаго изученія древне-русскихъ костюмовъ, утвари, архитектуры, и полное отсутствіе той глубокой психологіи и типической характеристики, которыя ставятъ такъ высоко среди новаго русскаго искуства картонъ Шварца „Иванъ Грозный у тѣла убитаго сына".

Совершенно другое представляютъ намъ иллюстраціи къ „Князю Серебряному". Этотъ романъ появился въ августовской, сентябрьской и октябрьской книжкахъ „Русскаго Вѣстника" за 1862 г., и Шварцъ тотчасъ же принялся его иллюстрировать, но съумѣлъ извлечь изъ этого, довольно ничтожнаго и поверхностнаго литературнаго произведенія нѣсколько замѣчательно-интересныхъ задачъ. Взятая эпоха была та же, что и въ „купцѣ Калашниковѣ", на сценѣ былъ опять Иванъ Грозный, и многія мѣста книги представляли любопытныя историческія сцены. Шварцъ оставилъ далеко позади себя свой поверхностный оригиналъ. У него въ иллюстраціяхъ —все высоко типично, все полно таланта и характерности. Первая картина: больной Иванъ Грозный сидитъ на постели, испуганный и истомленный; подлѣ него, старая мамка его, Онуфріевна, которая только-что, смѣлыми упреками и картиной адскихъ мукъ, навела ужасъ на царя; направо, Малюта Скуратовъ, неуклюжій чурбанъ, свирѣпый злодѣй, готовый на всякое злодѣйство. „Лукьянычъ! сказалъ царь, обрадованный приходомъ любимца: добро пожаловать; откуда?—Изъ тюрьмы, государь, былъ у розыска; ключи принесъ! Малюта низко поклонился и покосился на мамку". Вотъ какая сцена изъ Толстаго тутъ воспроизведена. Картина полна живописности, историческаго характера и, всего болѣе, психологіи. Комната—вся въ глубокой тьмѣ, и только Иванъ Грозный, съ мукой на лицѣ, съ тяжелыми, мучительно нависшими вѣками, освѣщенъ лучами свѣта, упавшими отъ лампадки, да часть злобной фигуры Малюты Скуратова. Вторая картина еще важнѣе. Это одна изъ сценъ тѣхъ мрачныхъ маскарадовъ, которыми тѣшился у себя, въ Александровской слободѣ, Иванъ Грозный. Идетъ по темному притвору церковному процессія монаховъ съ пѣніемъ: это—Іоанновы опричники, надѣвшіе высокіе шлыки и монашескія рясы поверхъ богатыхъ кафтановъ. Дымные факелы въ ихъ рукахъ освѣщаютъ темно-краснымъ свѣтомъ ихъ каторжныя, звѣрскія лица. „У преддверія храма, Іоаннъ упалъ въ изнеможеніи—свѣточи озарили старуху мамку, сидѣвшую на ступеняхъ. Она протянула къ царю дрожащую руку". Сцена эта выполнена у Шварца съ необыкновеннымъ совершенствомъ. Изможженное лицо Ивана, его разбитое тѣло, опустившіяся безсильныя руки, пока два опричника поддерживаютъ его подъ мышки и стараются поднять, полны глубокаго драматизма. Черты лица истинно выражаютъ необыкновенный типъ этого ханжи и звѣря. Позади Ивана, среди процессіи, является его любимецъ, красавецъ Басмановъ, съ лицомъ женщины, съ серьгами въ ушахъ, съ ожерельемъ на шеѣ, но тоже въ рясѣ и высокомъ клобукѣ, съ толстой свѣчой въ рукахъ. Подобной глубо-трагичной и вмѣстѣ жалко-комичной сцены, ярко рисующей время и людей, никогда раньше не пробовалъ воплощать ни одинъ русскій живописецъ. У нихъ у всѣхъ были какія-то совсѣмъ другія, „очень важныя" и всѣмъ нужныя задачи. Третья картина—встрѣча Ивана Грознаго, во время соколиной охоты, съ двумя слѣпцами-нищими. Они идутъ, держась одинъ за другого, щупая землю высокими палками и спотыкаясь, потому что ихъ вожакъ завѣвался на царскую охоту. „Царь громко смѣялся. Кто вы, молодцы? спросилъ онъ. Откуда и куда идете?—„Проваливай! отвѣчалъ младшій слѣпой, не снимая шапки: много будешь знать, скоро состаришься". Надо признаться, слѣпые нищіе вышли у Шварца мало удачны: они нескладно сочинены и худо нарисованы, но за то все остальное въ картинѣ—превосходно. Иванъ Грозный, выѣхавшій на охоту, чтобы разсѣяться отъ мрачныхъ мыслей, и

пись внизу: „VS. 1862“. 4) Банкъ. Четверо армейскихъ кавалерійскихъ офицера (должно быть, гдѣ-то въ провинціи) играютъ въ банкъ. Тотъ, что мечетъ, толстякъ, съ хохломъ напереди, въ одной рубашкѣ и панталонахъ, съ подтяжками, сидитъ на стулѣ спинкой впередъ. Его партнеръ, опершись на локоть, внимательно слѣдитъ за метаньемъ картъ. Двое другихъ товарищей стоятъ подлѣ; одинъ, съ краснымъ носомъ, потягиваетъ трубочку, другой, въ сюртукѣ въ накидку, кладетъ руку на карты. Подъ столомъ бутылки, на полу валяются разорванныя карты. Подпись: „VS. 1862“. Это — прелестная картинка съ необыкновенно вѣрной характеристикой дѣйствующихъ лицъ, напоминающая Владиміра Маковскаго. 5) Гуляки. Два сильно подпившихъ англичанина или голландца, должно быть корабельные шкипера, съ огромными бакенбардами въ видѣ ожерелья и бритыми подбородками, одинъ въ фуражкѣ, другой въ измятой шляпѣ, идутъ по улицѣ, схватившись подъ руки, пошатываясь и весело ораторствуя. Внизу подпись: „VS“. Ловко и сильно нарисованная группа. 6) Генералъ на прогулкѣ. Это—древній военный, живая руина, съ физіономіей старой крысы, съ мертвыми оловянными глазами, глядящими изъ-подъ очковъ, въ кепи, надвинутомъ на голову словно горшокъ, съ палочкой въ рукѣ, сутуловатый, въ огромныхъ галошахъ, сгорбленная и коническая фигура, очень характерная. Подпись внизу: „VS. 1862“.

Кромѣ этихъ маленькихъ рисунковъ въ альбомѣ у А. Г. Смирновой находится нѣсколько большихъ рисунковъ ея брата, перомъ, на большихъ листкахъ, эскизно, но ловко и колоритно набросанныхъ. Они изображаютъ, мнѣ кажется, нѣкоторыя фигуры изъ похоронъ Императрицы Александры Ѳедоровны, въ октябрѣ 1860 года. Должно быть, Шварцъ видѣлъ эти похороны и впослѣдствіи однажды набросалъ ихъ на память (впрочемъ у всѣхъ этихъ фигуръ лица выдуманныя). Тутъ есть церемоніймейстеръ-старикъ въ богатомъ мундирѣ и треугольной шляпѣ, въ очкахъ, сгорбленный, съ жезломъ въ рукѣ, идущій какъ въ процессіи, потомъ—герольдъ, толстякъ въ средневѣковомъ нарядномъ костюмѣ и огромной шляпѣ; наконецъ—пожилой гусаръ, съ подписью внизу: „Именитое дворянство“. На одномъ рисункѣ—богатый балдахинъ.

Къ этому же, какъ мнѣ кажется, времени относится еще большой рисунокъ перомъ, принадлежащій А. И. Сомову и изображающій четырехъ священниковъ и одного дьякона, со св. дарами, произносящихъ молитву за царствующій императорскій домъ, во время „великаго переноса“, среди Херувимской на обѣднѣ. Типы и выраженія пяти священнослужителей, совершенно разнообразнаго склада и характера, переданы чрезвычайно талантливо.

Зимою того же 1862—3 года, Шварцъ рисовалъ въ моемъ присутствіи фигуры, подобныя исчисленнымъ, и одна изъ нихъ, церемоніймейстеръ, тоже съ жезломъ въ одной рукѣ и треугольной шляпой въ другой, въ лентѣ, отлично нарисованный, принадлежитъ теперь моему брату Дмитрію. Сначала фигура была совершенно одинока на листкѣ бумаги, но Шварцъ случайно капнулъ тушью съ пера, и на бѣломъ фонѣ бумаги образовалось непріятное пятно. Я смотрѣлъ на рисованіе Шварца и только восхищался, но теперь посовѣтовалъ ему пустить въ ходъ и это пятно; онъ меня послушался, и вокругъ пятна нарисовалъ стулъ, такъ что оно исчезло, а потомъ, надъ стуломъ, нарисовалъ еще овальный портретъ на стѣнѣ: тамъ явилась фигура жирнаго мопса, точное подобіе идущаго тутъ же церемоніймейстера. Мы, всѣ присутствующіе, были очень довольны рисункомъ, много смѣялись и хвалили, и я тутъ же подписалъ число того дня: „23 января 1863“. Это происходило въ домѣ у И. И. Горностаева, моего пріятеля и товарища по путешествіямъ въ Россіи и за границей. Мы оба одинаково наслаждались произведеніями Шварца, начинавшими тогда греметь въ петербургскомъ художественномъ мірѣ, всего болѣе его картономъ: „Иванъ Грозный у тѣла убитаго сына“. По моей просьбѣ, Горностаевъ познакомился съ нимъ въ домѣ у Ѳ. А. Бруни, гдѣ часто съ нимъ встрѣчался и позвалъ его къ себѣ. Тутъ уже мы видѣлись каждую недѣлю, много разговаривали, спорили и толковали объ искусствѣ, и во время этихъ разговоровъ Шварцъ иногда рисовалъ. Мы ему разсказывали разныя интересныя для него подробности изъ нашихъ путешествій по новгородской и псковской губерніямъ въ 1858 и 1859 г., куда мы ѣздили изучать, мѣрить и рисовать церкви, задумавъ писать вдвоемъ, по моему предложенію, исторію древняго періода русской архитектуры. Альбомы Горностаева были полны рисунковъ: русской архитектуры, утвари, старинной крестьянской мебели, избъ, всяческой посуды, костюмовъ и т. д. Все это крайне интересовало Шварца, и наши разсказы добавляли много ненарисованныхъ бытовыхъ подробностей къ тому, что онъ зналъ о народной русской жизни и обиходѣ. Но сверхъ того, мы сильно раздражали его любопытство разсказами о Парижѣ и Лондонѣ, гдѣ провели нѣсколько мѣсяцевъ предыдущаго лѣта, во время всемірной лондонской выставки 1862 года, и я ему читалъ въ рукописи мою статью объ этой выставкѣ, напечатанную нѣсколько позже, въ 1863 году, въ „Современникѣ“. Какъ мы видѣли выше, Шварцъ побывалъ раньше того только въ нѣкоторыхъ городахъ Германіи, да и то мало; онъ почти вовсе не зналъ „новаго“ европейскаго искусства, особливо французскаго. Но его начинало уже тянуть на Западъ, именно къ этому „новому“ искусству, а наши разсказы и моя статья, конечно, увеличивали его жажду и любопытство. Прекрасно рисуя, онъ чувствовалъ однако, что, для полнаго обладанія живописью, ему недостаетъ колорита и что по части собственно красокъ онъ не дѣлаетъ никакихъ успѣховъ. Какъ два года назадъ, его стало опять сильно влечь къ краскамъ. Но тогда, Каульбахъ, вдругъ плѣнившій его и показавшійся ему самымъ настоящимъ образцомъ, остановилъ его и отсрочилъ на нѣсколько времени выполненіе его горячаго стремленія къ „живописи“. Теперь же Каульбаховское увлеченіе (впрочемъ, не давшее никакихъ результатовъ) давно кончилось, и Шварца опять одолѣло горячее желаніе

увидѣть художественную Европу и поучиться у нея колориту. Поэтому, въ началѣ 1863 года, онъ вышелъ въ отставку и поѣхалъ въ путешествіе.

Съ этихъ поръ начинается новый періодъ въ его жизни.

IV.

Отправляясь въ чужіе края, Шварцъ вовсе не рѣшилъ для себя, гдѣ именно онъ останется надолго, гдѣ именно станетъ учиться. Это мы можемъ заключить изъ перваго заграничнаго его письма, писаннаго 12 (24) апрѣля 1863 года сестрѣ, А. Г. Смирновой изъ Лейпцига, куда онъ пріѣхалъ послѣ очень кратковременныхъ остановокъ въ Берлинѣ и Дрезденѣ: „Вчера вечеромъ благополучно пріѣхалъ я въ Лейпцигъ. Здѣсь теперь чрезвычайно интересное время: идетъ знаменитая Leipziger Messe (не обѣдня, а ярмарка). Городъ полонъ народа. По всѣмъ площадямъ настроены бараки... а жидовъ! о Боже мой, какая благодать! По случаю этой ярмарки съ насъ деруть за все въ-три-дорога. Мы цѣлый день ходимъ по городу, видѣли много интереснаго, обѣдали въ знаменитомъ Auerbach-Keller. Сегодня же вечеромъ уѣзжаемъ изъ Лейпцига въ Эйзенахъ, чтобы видѣть знаменитую Вартбургъ. Оттуда ѣдемъ во Франкфуртъ, изъ Франкфурта ѣду въ Майнцъ, а оттуда хочу ѣхать внизъ по Рейну до Кёльна, откуда уже направлюсь къ Парижу. Далѣе я еще не знаю, какъ расположу свое путешествіе. Это будетъ зависѣть отъ писемъ, которыя получу въ Парижѣ...“

Но никакого „дальнѣйшаго“ путешествія не вышло, точно также, какъ у Перова, который, выѣхавъ изъ Россіи въ это же самое время и пріѣхавъ въ Парижъ, собирался прожить здѣсь съ годъ, а потомъ съѣздить въ Италію. Ни Перовъ, ни Шварцъ никуда изъ Парижа не отправились, и оттуда возвратились прямо въ Россію, которая тянула ихъ поскорѣе домой, къ своему жизненному матеріалу и къ своимъ художественнымъ задачамъ. Шварцъ засѣлъ къ Парижѣ и прожилъ тамъ цѣлый годъ.

Мы почти ничего не знаемъ о его пребываніи въ Парижѣ, потому что писемъ изъ этого періода его жизни не сохранилось. Знаемъ только, что онъ былъ въ Парижѣ ученикомъ Лефевра: онъ это самъ написалъ впослѣдствіи, въ каталогѣ всемірной выставки 1867 года, гдѣ былъ распорядителемъ русскаго художественнаго отдѣла. Лефевръ (Charles Lefebvre) славился въ то время, какъ хорошій живописецъ историческаго жанра, а главное, какъ отличный колористъ, и, конечно, это послѣднее качество именно и заставило Шварца примкнуть къ нему. Въ Парижѣ онъ былъ еще въ близкихъ сношеніяхъ съ Контомъ (Pierre Charles Comte), тоже довольно видным представителемъ историческаго жанра, а наконецъ и съ знаменитымъ Жеромомъ, котораго картины на историческіе сюжеты, съ реалистическимъ направленіемъ, привлекли его въ это время по тѣмъ же причинамъ, по которымъ, три года позже, привлекли къ себѣ всѣ симпатіи В. В. Верещагина. Жеромъ дарилъ Шварцу фотографіи со своихъ картинъ, съ дружескими надписями. По словамъ Е. Г. Шварца, о своемъ знакомствѣ съ Жеромомъ его братъ Вячеславъ всегда отзывался съ особеннымъ сочувствіемъ.

Въ Парижѣ Шварцъ встрѣтился съ нѣсколькими молодыми русскими художниками и былъ съ ними въ самыхъ близкихъ, дружескихъ отношеніяхъ. Это были, во-первыхъ, Перовъ, а потомъ живописцы: Александръ Поповъ (пейзажистъ), И. И. Соколовъ, А. А. Рицдони, архитекторъ І. С. Китнеръ и нѣкоторые другіе. Въ августѣ 1863 года Перовъ писалъ въ Академію: „Прошедшіе четыре мѣсяца я употребилъ на посѣщеніе гуляній, баловъ, рынковъ, площадей съ даровыми спектаклями, гдѣ постоянно большія толпы зѣвакъ, и загородныя ярмарки. Это принесло мнѣ большую пользу: я ознакомился съ народомъ и даже немного съ его образомъ жизни и характеромъ, и изъ видѣнныхъ мною сценъ сдѣлалъ нѣсколько эскизовъ“... Шварцъ навѣрное точь-въ-точь такъ же проводилъ свою жизнь въ Парижѣ, и очень часто сопровождалъ Перова, сдѣлавшагося теперь его пріятелемъ. Онъ думалъ, конечно, точно также какъ и Перовъ, что „типы народные—основа жанра, а не зная ни ихъ, ни народа, ни его образа жизни, ни характера, нельзя писать народныхъ картинъ“. Конечно, это все глубоко занимало его больше и прежде всего, какъ и Перова. Въ Парижѣ онъ „учился краскамъ“, но еще больше вглядывался въ типы и характеръ народа.

Доказательствомъ этого является нѣсколько этюдовъ, написанныхъ въ это время и находящихся въ коллекціи Е. Г. Шварца. Они представляютъ французскіе типы, мужчинъ и женщинъ изъ народа. Онъ писалъ также этюды съ натуры въ Фонтенебло и въ Барбизонѣ, куда ѣздилъ нерѣдко съ Лефевромъ и другими художниками. Во время этихъ поѣздокъ, по словамъ Е. Г. Шварца, въ одной бесѣдкѣ въ Барбизонѣ, каждый изъ товарищей-художниковъ рисовалъ что-нибудь на-память о себѣ. Шварцъ нарисовалъ „Николая Угодника“, въ ростъ, который очень понравился всѣмъ присутствовавшимъ художникамъ.

Въ числѣ русскихъ, былъ тогда въ Парижѣ, среди этой молодой компаніи, Эдмундъ Кіонаръ, бывшій воспитанникъ нашей Академіи, а потомъ уланскій офицеръ, мастерской и ловкій рисовальщикъ и карикатуристъ. Онъ нарисовалъ въ эту пору, въ небольшой тетрадкѣ, карандашомъ, цѣлую коническую эпопею про Шварца. Она и до сихъ поръ сохраняется у І. С. Китнера. У нея есть даже заглавіе, на манеръ старинныхъ хроникъ, по-латыни (конечно, безъ многочисленныхъ ошибокъ въ языкѣ), въ слѣдующей юмористической формѣ: „De Schvarci traditori qui Sacrum Imperium Romanum tradidit et fugibat Moscoviaeque hoereticam fidem horribilens amplectitur [1]. сирѣчь Исторія о Шварцѣ графѣ Имперетѣмъ, въ 2-хъ частяхъ и 25 картинахъ“. На задней сторонѣ обложки: „Edmundus

[1] Буквально: „О Шварцѣ измѣнникѣ, который предалъ Священную Римскую Имперію и бѣжалъ, и въ Москвѣ, о ужасъ, принялъ еретическую вѣру“.

Komarus' Poloniensis faciebat Parisiis A D MDCCCLXIII" (Рисовалъ Эдмундъ Комаръ, полякъ, въ Парижѣ, въ лѣто отъ Р. Хр. 1863). На заглавномъ листѣ представлена голова Шварца (довольно похожая карикатура), въ старинной русской шапочкѣ, выходящая изъ огромнаго сапога, на которомъ прикрѣпленъ гербъ Шварцевъ: нога—въ средневѣковыхъ латахъ, со шпорой [1]). Эта комическая эпопея рисована очень бойко и даже мастерски, въ ней много юмора, но иныя сцены очень скабрёзны [2]).

Ко времени пребыванія Шварца въ Парижѣ, въ 1864 году, относится его рисунокъ перомъ: „Игуменъ Даніилъ передъ Балдуиномъ I, въ Іерусалимѣ". Этотъ рисунокъ былъ сдѣланъ для изданія А. С. Норова: „Путешествіе игумена Даніила по Св. Землѣ въ началѣ XII вѣка. С.-Петербургъ. 1864. 4°". Норовъ приходился далекимъ родственникомъ Шварцу, будучи женатъ на Варв. Егор. Паниной, родной сестрѣ Софьи Егор. Паниной, въ замужествѣ княгини Вяземской, бабушки Шварца, о которой говорено выше. Означенный рисунокъ очень посредственъ и имѣетъ совершенно академическій складъ. Онъ не былъ гравированъ, и только 100 фотографическихъ сниковъ, сдѣланныхъ въ Парижѣ, приложены къ экземплярамъ изданія, печатаннымъ на слоновой бумагѣ.

Шварцъ воротился въ Россію весной 1864 года, пробывъ такимъ образомъ въ Парижѣ почти годъ. Эта поѣздка имѣла громадное вліяніе на него. Товарищъ по Академіи и пріятель его, А. А. Бильдерлингъ, говоритъ: „До Парижа, техника масляной живописи ему не давалась. Всѣ его опыты въ этомъ родѣ были неудачны, сухи, неколоритны. Когда онъ вернулся изъ-за границы, я былъ пораженъ его успѣхами. Подъ вліяніемъ французскихъ художниковъ онъ сталъ писать небольшія картины, но съ замѣчательно-щегольской отдѣлкой... Впрочемъ, хотя Шварцъ вернулся изъ Парижа поклонникомъ французской школы, но перенялъ отъ парижскихъ живописцевъ только технику живописи, оставаясь все-таки самобытнымъ представителемъ новой русской исторической школы".

Приступая къ разсказу о произведеніяхъ этой эпохи Шварца, я сначала покажу внѣшнюю обстановку его жизни, покажу его чтенія, занятія и приготовительныя работы, его пріятелей, художниковъ и простыхъ знакомыхъ, тогдашнюю молодежь, т.-е. вообще весь тотъ кругъ, среди котораго онъ проводилъ свое время. Мнѣ кажется, жизнь художника всегда должна быть изложена не иначе, какъ среди всей полноты окружавшихъ ея условій и обстоятельствъ.

Что касается до историческихъ и археологическихъ чтеній Шварца, то они продолжались, въ теченіе этого періода, въ томъ же самомъ направленіи и съ такою же ревностью, какъ въ 50-хъ и въ началѣ 60-хъ годовъ. Е. А. Шакѣевъ, снова свидѣвшись съ

---

[1]) У Комара Шварцъ являлся уроженцемъ Австрійской Имперіи; но такое происхожденіе его невѣрно. Предки Шварцевъ были родомъ изъ Даніи.

[2]) Вотъ, вкратцѣ, перечисленіе главныхъ рисунковъ: 1) *Побѣгъ.* Шварцъ, совершенно нагой, и только съ одной ногой, покрытой латами (изъ герба), бѣжитъ опрометью, за нимъ вслѣдъ летятъ ядра, копья, устремлены пушки. 2) *Испытаніе и клятва.* Иванъ Грозный, въ карикатурѣ и на комическомъ тронѣ, испытываетъ Шварца, пронзивъ ему ногу острымъ своимъ жезломъ. Шв., прикрывая свою наготу, какъ Венера Медицейская, клянется на какой-то книгѣ, которую держитъ боярин. 3) *Боярство.* Шв. снимаетъ латы съ ноги; передъ нимъ, на вѣшалкѣ, боярскій костюмъ. Вдали московскія главы. 4) *Пойманный звѣрь.* Готовясь перейти въ русскую народность, Шв. излавливаетъ на себѣ вошь. 5) *Удивленіе царедворцевъ и милость Ивана Грознаго.* Иванъ Грозный разсматриваетъ принесенную къ нему на доскѣ огромную вошь Шварца. 6) *Пожалованіе въ царскіе живописцы.* Шв. пишетъ портретъ съ Ивана Грознаго, заснувшаго на эстрадѣ, въ креслѣ; на стѣнѣ картина, изображающая вошь. 7) *Кончина Ивана Грознаго и горе живописцевъ.* Это—картонъ Шв.: „Иванъ Грозный у тѣла сына", но въ карикатурѣ. 8) *Путешествіе въ Барбизонскій монастырь, на покаяніе.* Шв. идетъ въ путь въ огромныхъ ботфортахъ, въ какихъ онъ ходилъ въ Барбизонѣ въ 1863 году. 9) *Зловредное дѣйствіе западной цивилизаціи.* Шв. мечтаетъ, лежа на постели; подлѣ него огромные ботфорты, на стѣнѣ—длинная его трубка. 10) *Первая любовь.* Шв., на колѣняхъ, изъясняется въ любви съ мужественной дамой въ кринолинѣ и круглой шляпѣ; изъ надписи на книгѣ, въ ея рукахъ, мы узнаемъ, что это—„Саламбо", героиня знаменитаго тогда романа Флобера, очень нравившагося Шварцу. 11) *Упреки Ив. Грознаго.* Ив. Грозный разлучаетъ Саламбо и Шварца; этотъ послѣдній, въ огромныхъ ботфортахъ, плачетъ, куря длинную свою трубочку. 12) *Послѣднее прелюбодѣяніе.* 13) *Оскопленіе.* 14) *Распространеніе скопческой ереси въ бусурманскихъ земляхъ.* Шв. уговариваетъ одного молодого русскаго живописца, бывшаго тогда въ Парижѣ. 15) Шварцъ, свидѣтельствуемый французскими докторами, въ присутствіи полицейскихъ сержантовъ. 16) *Тюрьма и наказаніе.* Шв., въ отчаяніи, въ тюрьмѣ; передъ нимъ стоятъ его огромные ботфорты. 17) *Спасеніе и бѣгство.* Шв., въ ботфортахъ, спасается изъ тюрьмы черезъ окно. 18) *Увы, поздно!* Саламбо на колѣнихъ; Шв. отвергаетъ ее, указывая на свою немощь. 19) *Путешествіе на Авонъ.* Шв., въ ботфортахъ и съ длинной трубкой въ зубахъ, ѣдетъ на ослѣ. 20) *Вступленіе въ монашество на Авонѣ.* Шв., въ костюмѣ служки, но въ ботфортахъ, со свѣчей въ рукѣ, читаетъ на налоѣ. 21) *Изгнаніе.* Шв., опять нагой, какъ въ началѣ, бѣжитъ, съ ботфортами подъ мышкой, съ длинной трубкой въ рукѣ. 22) *Турецкій султанъ жалуетъ начальство надъ гаремомъ.* Шв., въ турецкомъ костюмѣ, но въ ботфортахъ, на колѣняхъ передъ султаномъ, который вручаетъ ему ключи. 23) *Исправленіе должности.* Шв., съ горестною миной, сидитъ внутри гарема у фонтана, среди нагихъ гаремныхъ жительницъ. 24) *Тѣнь грознаго упрекаетъ въ отступничествѣ.* Ив. Грозный является Шварцу во снѣ. 25) *Возвращеніе на родину и конецъ.* Шв., съ ботфортами за спиной и съ клюкой странника у ногъ, стоитъ на колѣняхъ, въ обожаніи, передъ московскимъ Кремлемъ, передъ воротами котораго—старинный нашъ будочникъ, въ сермягѣ, и съ алебардой.

Шварцемъ въ 1865 году, послѣ четырехлѣтняго отсутствія изъ Петербурга, нерѣдко видалъ у него, въ 1865, 1866 и 1867 годахъ, такія книги, какъ „Палеографическіе снимки съ греческихъ и славянскихъ рукописей“ архимандрита Саввы, „Сказанія иностранцевъ о Россіи“, сочиненія Снегирева, „Древности Россійскаго Государства“, „Описаніе старинныхъ царскихъ одеждъ, утвари и проч.“ Савваитова, и т. д. Сверхъ того, съ 1862 года, т.-е. со времени знакомства съ И. И. Горностаевымъ и со мною, онъ сталъ ходить въ Публичную Библіотеку и много тамъ читалъ путешествій иностранцевъ въ древнюю Россію и вообще сочиненій о до-петровскомъ нашемъ времени.

На лѣто Шварцъ ѣздилъ всегда въ деревню, то къ отцу, въ Курскую губернію, то къ сестрѣ и зятю, въ Рязанскую губернію. Часто также онъ бывалъ въ Москвѣ.

А. Г. Смирнова разсказываетъ: „Бывало, въ Москвѣ, встанетъ братъ Вячеславъ въ 6 часовъ утра и отправляется въ Кремль. Иногда пропадаетъ цѣлые дни. Вообще онъ любилъ бродить по Москвѣ и положительно не было той древней церкви, древняго зданія, которыхъ бы онъ не срисовалъ“... О. К. Гоффертъ разсказывалъ мнѣ, что когда ни случалось Шварцу бывать въ Москвѣ, онъ всякій разъ помногу часовъ проводилъ въ Оружейной Палатѣ, и всякій разъ поражалъ его тѣмъ, что, воротясь домой, рисовалъ для себя на память всѣ особенно поразившіе его въ Оружейной Палатѣ предметы русской древности, мебель, утварь, оружіе, костюмы, и это съ необыкновенною вѣрностью не только въ общихъ контурахъ, но и въ подробностяхъ орнаментистики и всякихъ художественныхъ особенностей: такъ громадна была его память, и такъ пристально изучалъ онъ глазами интересовавшіе его предметы. Другой пріятель Шварца, академикъ К. А. Трутовскій, также разсказываетъ, что „Шварцъ въ такомъ совершенствѣ изучилъ древніе наши костюмы, мебель, архитектуру, что все это могъ рисовать на память, съ мельчайшими подробностями“.

Зиму Шварцъ всегда проживалъ въ Петербургѣ. Тутъ онъ много проводилъ времени въ художественной средѣ и часто видался съ художниками. Во-первыхъ, онъ прилежно посѣщалъ костюмный классъ въ Академіи, много рисовалъ дома, и въ гостяхъ. Это— для техники дѣла. Но въ эти же годы Шварцъ сильно воспитывался и въ интеллектуальномъ отношеніи. Онъ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

лымъ и безобиднымъ школьникомъ. Бесѣда его блестѣла остроуміемъ, разсказывалъ онъ превосходно. Уморительно бывало слышать какой-нибудь самый соленый парижскій анекдотъ, разсказанный имъ на древне-славянскомъ языкѣ. Онъ до того усвоилъ себѣ этотъ языкъ, что могъ, безразлично и по желанію, вести рѣчь на языкѣ XII-го, XIV-го или XVI-го вѣка.

„Веселый нравъ Шварца дѣлалъ его неисчерпаемымъ источникомъ всяческихъ юмористическихъ разсказовъ, остротъ, и т. п. Помню, какъ мы съ нимъ вдвоемъ, у нашего гостепріимнаго Трутовскаго, представляли однажды шуточную классическую трагедію. Шварцъ изображалъ римскаго воина; простыня драпировалась въ хламиду, копье замѣнялось метлой, а круглый столикъ служилъ за щитъ. Даже стихотворствовать мы пробовали. Однажды мы передѣлали по своему (конечно, въ плохихъ стихахъ) „Казбекъ“ Лермонтова и втиснули туда разныя тогдашнія художественныя наши личности и событія“.

Объ одномъ профессорѣ Ѳ. А. Бруни упоминается въ этомъ шуточномъ стихотвореніи съ большимъ почетомъ, потому что Шварцъ высоко цѣнилъ его и находилъ его талантъ очень глубокимъ и серьезнымъ, а самую его личность необыкновенно симпатичною и благородною. Другія личности, соприкосновенныя къ тогдашнимъ нашимъ художественнымъ дѣламъ, представлены въ юмористическомъ видѣ.

„Въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ моего знакомства со Шварцемъ, продолжаетъ М. Я. Вильѣ, мои близкія отношенія къ нему прерывались только временными моими отсутствіями изъ Петербурга. Мы встрѣчались у общихъ знакомыхъ, у Ѳ. А. Бруни, у К. А. Трутовскаго, у вице-президента Академіи, графа Ѳ. П. Толстаго, часто также у г-жи Е. П. Бильдерлингъ, сынъ которой, тогда кавалергардскій офицеръ, былъ нашимъ хорошимъ знакомымъ и рисовалъ прекрасныя акварели. Здоровье Шварца было тогда превосходное; смуглый цвѣтъ лица шелъ къ его черной бородѣ и ко всему характеру его фигуры. Самъ онъ любилъ рисовать себя въ видѣ закоптѣлаго византійскаго лика въ золотомъ сіяніи. Одно время я тогда почти ежедневно работалъ въ Эрмитажѣ, и мы каждую недѣлю оба обѣдывали у Ѳ. А. Бруни, въ Академіи. Часто, по пути, Шварцъ заходилъ за мною, и мы отправлялись вмѣстѣ. По дорогѣ къ выходу, мы останавливались передъ разными картинами. Онъ всѣмъ другимъ художникамъ предпочиталъ Рембранда, Франса Гальса, Веласкеса, венеціанскую школу. Не помню подробностей, но помню то, что у голландцевъ, фламандцевъ и испанцевъ ему нравилась не краска (онъ не любилъ останавливаться передъ Рубенсомъ), а относительная реальность концепціи даннаго сюжета, характерность передачи даннаго типа и движенія, или внутренняго ощущенія. Его никогда не увлекалъ „тонъ“ той или другой отдѣльной части картины, и хотя я самъ тогда раздѣлялъ общее настроеніе нашихъ художниковъ, болѣе цѣнившихъ содержаніе, чѣмъ техническое исполненіе, и мало обращалъ на это послѣднее вниманія, но его полное равнодушіе меня даже возмущало и бывало причиною частыхъ и долгихъ преній.

„По-моему, школа Жерома сказывалась тогда очень сильно въ Шварцѣ. Вообще, изъ новыхъ живописцевъ онъ всего болѣе любилъ Жерома, Мейссоньѣ, Кнауса и Менцеля. На большомъ кругломъ столѣ у меня въ гостиной (о мастерскихъ тогда у насъ и рѣчи не было) лежали грудой разныя иллюстрированныя изданія. Какъ часто, бывало, заходитъ Шварцъ, вѣчно торопливый, живой, и, послѣ первыхъ привѣтствій, вытаскиваетъ изъ кипы „Исторію Фридриха Великаго“, иллюстрированную Менцелемъ, погружается въ кресло, и потомъ все время, разговаривая, остря и многословя, перелистываетъ страницы этой книги. Онъ даже бралъ ее къ себѣ домой. Онъ любилъ дѣлать кальки съ рисунковъ, всего чаще для собиранія документовъ по части древнерусскихъ предметовъ, архитектуры, костюмовъ и т. д., но часто также просто для того, чтобы „набить руку“, какъ онъ говорилъ“.

Этому послѣднему, впрочемъ, нисколько не противорѣчитъ заявленіе Е. Г. Шварца, что его братъ Вячеславъ „ненавидѣлъ всякую копію и всегда добивался „своего“, добивался „ни на кого не походить“. Кальки, про которые говоритъ М. Я. Вильѣ, касались подробностей, обстановки или техники рисованія; ненависть къ копіямъ, про которую говоритъ Е. Г. Шварцъ, относилась къ композиціи, изобрѣтенію сюжета, сцены, позъ, движеній и типовъ.

Сколько въ первое свое время, до 1863 года, Шварцъ любилъ и высоко ставилъ Каульбаха, столько же онъ разлюбилъ его теперь, послѣ парижской своей поѣздки. Узнавъ ближе французскую школу, реальную и правдивую у лучшихъ ея представителей, да и самъ къ этому времени значительно выросши своимъ художественнымъ интеллектомъ, Шварцъ сталъ теперь просто ненавидѣть Каульбаха, столько условнаго въ каждой чертѣ, столько выдуманнаго, столько лишеннаго правды, столько чуждаго дѣйствительной жизни. „Хаживалъ ко мнѣ, въ 1864 году, разсказываетъ М. Я. Вильѣ, нѣкій Густавсонъ, юноша очень даровитый, но романтикъ неисправимый, вѣчно парившій въ какихъ-то небесахъ, исключительно одному ему извѣстныхъ. Онъ самоучкою пріучился рисовалъ, бредилъ Каульбахомъ, и на его манеръ сочинялъ невѣроятно-загадочныя аллегоріи. И тутъ-то, помню очень хорошо, какъ часто и какъ смѣшно пилилъ его Шварцъ Каульбахомъ“.

Эти свѣдѣнія о симпатіяхъ и антипатіяхъ Шварца сестра его, А. Г. Смирнова, дополняетъ слѣдующими подробностями: „Моему брату Вячеславу не особенно нравилась картина Иванова „Явленіе Христа народу“. Онъ часто говаривалъ: „И что это Ивановъ такъ долго надъ ней коптѣлъ?“ Онъ иногда подсмѣивался надъ „тощими дѣвами“ (какъ онъ выражался) профессора Нефа. Всякій разъ смѣялся надъ профессоромъ Марковымъ, когда вспоминалъ свои съ нимъ свиданія въ храмѣ Спаса, въ Москвѣ, и его мистическія объясненія его фреска „Тріипостасный Богъ“ въ куполѣ. Профессора Пукирева онъ не любилъ и говорилъ про него: „Вотъ человѣкъ, фуксомъ продрался въ профессора“. Про профессора Сверчкова онъ однажды сказалъ, что онъ неподражаемо умѣлъ

...ствать мои своих молодых. Это не был большой художникъ, и А. Бурэ, и нѣ даже казалось, что онъ какъ то пренебрежительно относился къ нему. Онъ также очень любилъ А. А. Рылова, которой называлъ его Микель-Анджело"... „Шварцъ не любилъ говорить объ искусствѣ вообще, разсказывать свои М. Я. Виллэ: рѣдко, лишь въ бесѣдѣ съ немногими друзьями, когда видѣлъ онъ ихъ тоже".

На это послѣднее нечего жаловаться. Зачѣмъ г. Обыкновенный „объ искусствѣ вообще" высказываются нарочитая банальности или же крайняя отвлеченности: тѣмъ ихъ будетъ больше, тѣмъ лучше. То, что сохранилось по этой части въ памяти у друзей Шварца, не можетъ перевѣсить нашего мнѣнія. Вотъ нѣсколько образчиковъ общихъ сужденій Шварца, по воспоминаніямъ М. Я. Виллэ: „Искусство это непреодолимый порывъ души. Это священная сила, внутренняя власть въ данный моментъ и устремляющая, среди неудержимой тревоги, къ живому творчеству, почти инстинктивному. Вся послѣдующая работа повинуется требованію этого перваго момента". Не терпя дидактическаго и тенденціознаго искусства, Шварцъ смотрѣлъ на живопись, какъ на цѣль, а не на средство. Для него обсуждать искусство было невозможно, во всякомъ случаѣ лишне и вредно. Пройдя школу горячо холоднаго разсудка, оно становится безцвѣтно, безвкусно. Всякая формула можетъ только уравнить искусство съ наукой, т.-е. знаніемъ, а оно живетъ впечатлѣніемъ, т.-е. чувствомъ, и т. д. Переходя исключительно къ русской живописи, Шварцъ высказывалъ также идеи, далеко не вполнѣ вѣрныя. Онъ находилъ, что „высшее развитіе ея не мыслимо въ настоящее время (60-е годы), вслѣдствіе слишкомъ аналитическаго склада русскаго ума, прямо противоположнаго восприятію эллинскаго. Исторія доказываетъ, что высшее развитіе искусства, этого плода крайне утонченной цивилизаціи, есть ничто иное, какъ канунъ паденія народности. А въ нашемъ искусствѣ другія стремленія, иные идеалы..."

Всѣ эти разсужденія, частью слабыя, частью невѣрныя, вполнѣ опровергнуты ходомъ нашего искусства за послѣднюю четверть столѣтія: и наша народность сохранилась, и никакой аналитическій складъ не помѣшалъ творчеству многочисленныхъ талантовъ нашихъ, и произведенія лучшихъ русскихъ художниковъ проникли именно ту желанную, необходимую „тенденціозность", о которой столько говорятъ и вчера, и нынѣ, не разобравъ въ самомъ дѣлѣ сущности вещи, ту напряженность содержанія (чуждую устарѣлой формулы „искусство для искусства"), безъ которой художественныя созданія въ наше время не имѣютъ уже [illegible] Но какъ ни злоупотреблялся [illegible] Шварцъ, всегда его сужденія служатъ доказательствомъ [illegible] серьезной работы его мысли [illegible] съ которыми онъ [illegible] формами [illegible]

[illegible] Шварцъ, к[illegible] [illegible] ...ческое" и", [illegible] ему [illegible] [illegible] ...ломъ дѣл[illegible] [illegible] [illegible] [

болѣе вѣрны по формѣ громадные шандалы съ толстыми свѣчами вокругъ мертваго тѣла.

Въ началѣ осени картина была уже кончена, и Шварцъ снова очутился въ Петербургѣ. Онъ тотчасъ же принялся за свои любезные рисунки перомъ. Два изъ нихъ, истинно превосходные, сохранились у А. А. Бильдерлинга. Первый представляетъ католическаго, толстаго, стараго священника, ѣдущаго верхомъ на осликѣ, въ треугольной шляпѣ и съ зонтикомъ подъ мышкой, и прилежно читающаго свой Часословъ. Это — фигура, прелестная по комизму и правдивости столько же, какъ и по мастерству фактуры. Внизу подпись „VS, 23 Авг. 1864“. На другомъ рисункѣ изображены двое русскихъ военныхъ, прогуливающіеся по набережной Невы (вдали видна крѣпость). Они идутъ спиной къ зрителю: одинъ изъ нихъ, генералъ, низенькій, съ огромными, растопыренными бакенбардами, засунулъ руки въ карманы; другой повыше, полковникъ, солидный усачъ, съ шифромъ на плечахъ, горячо что-то доказываетъ и при этомъ вертитъ рукой въ воздухѣ. Внизу подпись: „VS. 17 Octobre 1864: Hôtel Demouth“. Это—рисунокъ, полный юмора и глубокой мѣткости типовъ. Вообще же оба эти рисунка отличаются опять тою же колоритностью, которая всегда присутствуетъ въ рисункахъ Шварца, особенно во всѣхъ значительнѣйшихъ, и которой нѣтъ въ картинѣ масляными красками „Иванъ Грозный у тѣла убитаго сына“.

Но, именно, чувствуя свою неудачу съ этой картиной и вмѣстѣ сознавая въ себѣ способность къ „колориту“ и потребность въ немъ, развитую послѣднимъ пребываніемъ въ Парижѣ, Шварцъ вздумалъ поселиться вмѣстѣ съ однимъ изъ нашихъ молодыхъ живописцевъ, колоритъ котораго ему нравился, и у котораго онъ надѣялся поучиться тому, что̀ постоянно давалось ему съ такимъ трудомъ. Это былъ А. Д. Литовченко, товарищъ его по академическимъ курсамъ. Шварцъ переѣхалъ къ нему на квартиру, при которой отдавались въ наймы мастерскія для художниковъ (она помѣщалась на площади Михайловскаго театра, въ домѣ Дашкова), и тутъ поселился рядомъ съ мастерскою прежняго своего учителя, а теперь пріятеля, А. И. Мещерскаго. Шварцъ всегда любовался на „мазокъ“ кисти Литовченки, а когда тотъ написалъ съ него, позже, около 1866 года, портретъ въ красной шелковой рубахѣ (находящійся теперь въ галлереѣ П. М. Третьякова), то называлъ этотъ портретъ „разодолжающимъ“, такъ какъ, по словамъ А. А. Бильдерлинга, этотъ портретъ „дѣйствительно убивалъ, по силѣ колорита, всякую рядомъ поставленную картину, особливо его, Шварцевы, прежнія картины, страдавшія отсутствіемъ колорита“.

Раннюю весну 1865 г. Шварцъ провелъ въ Москвѣ, вмѣстѣ съ сестрой и ея мужемъ, А. М. Смирновымъ. Этотъ послѣдній былъ его товарищъ по лицею, интересовался искусствомъ и русской археологіей, и, какъ свидѣтельствуетъ А. А. Бильдерлингъ, „много помогалъ ему изучать нашу древность“.

Въ концѣ мая, Шварцъ изъ Москвы поѣхалъ съ ними обоими къ нимъ въ деревню, въ Рязанскую губернію (Сапожковскаго уѣзда, село Смыково). „Въ деревнѣ, разсказываетъ А. Г. Смирнова, мы предавались всѣмъ деревенскимъ удовольствіямъ: удили рыбу, гуляли пѣшкомъ и въ экипажахъ, совершали дальнія поѣздки. Вячеславъ болѣе всего любилъ верховую ѣзду и почти каждый день ѣздилъ верхомъ. Вставалъ онъ очень рано; бывало, съ 5-ти часовъ утра онъ уже сидитъ за своей работой. Наша мирная, беззаботная жизнь нарушалась только частыми пожарами: они просто доняли насъ это лѣто. Всякій разъ, какъ только ударятъ въ набатъ, Вячеславъ тотчасъ бросалъ свою палитру и скакалъ на пожаръ. Онъ самъ управлялъ пожарною трубою и съ удивительнымъ самоотверженіемъ помогалъ тушенію пожара. Вообще же, своимъ ласковымъ и простымъ обращеніемъ, Вячеславъ пріобрѣлъ большую популярность между нашими крестьянами. Впослѣдствіи, онъ всегда съ необыкновенною любовью вспоминалъ свое пребываніе въ Рязанской губерніи. Эти дни онъ считалъ лучшими въ своей жизни и не разъ говорилъ мнѣ и мужу моему: „Когда задумаю писать что-нибудь серьезное, пріѣду къ вамъ“.

Этимъ лѣтомъ Шварцъ написалъ множество этюдовъ съ натуры, типовъ, пейзажей, лошадей и т. д. Всѣ они хранятся въ деревнѣ у Е. Г. Шварца. Картину же онъ написалъ всего одну: „Вербное воскресенье во времена царя Алексѣя Михайловича“. Она была выставлена на осенней академической выставкѣ 1865 года. За нее Академія тогда же дала ему званіе академика. И дѣйствительно, по чрезвычайной своей колоритности, силѣ краски, живописности расположенія, картина это вполнѣ заслуживала почетнаго отличія. Но, по моему мнѣнію, въ этой картинѣ, даромъ что ея первоначальная идея взята съ рисунка у Олеарія, нѣтъ ничего того, что̀ составляетъ истинную силу и характерность Шварцева таланта— нѣтъ типовъ, которые были бы дѣйствительно народны и вмѣстѣ съ тѣмъ выражали самостоятельныя, индивидуальныя личности съ извѣстнымъ характеромъ, душевнымъ складомъ. Отъ этого въ ней нѣтъ, въ общемъ, никакой истинной „историчности“. Всѣ физіономіи не только сладки и приизяны, но и хуже того—безличны, не выражаютъ ровно никакой душевной складки. Позы и движенія какъ-то элегантны и изящны по-европейски, по обще-картинной рутинѣ, и значитъ, вовсе не соотвѣтствуютъ старой Россіи XVII вѣка и временамъ Алексѣя Михайловича. Ошибка Шварца пошла тутъ такъ далеко, что молодой пѣвчій, несущій посохъ патріарха позади самаго патріарха, шествующаго на бѣломъ мулѣ, а также мальчики, разстилающіе матеріи по полу на пути царя, по своей сказливости и безцвѣтности достойны фигуръ Нефа.

Къ этой картинѣ Шварцъ сдѣлалъ довольно много эскизовъ (видно, она ему не сразу давалась) и одну акварель, на золотомъ фонѣ. Всѣ они находятся у Е. Г. Шварца. Картина масляными красками принадлежитъ г-жѣ Молчановой, въ Москвѣ.

V.

Съ осени 1865 года начинается періодъ полной зрѣлости Шварца. Этотъ періодъ ознаменованъ ря-

домъ самыхъ значительныхъ его произведеній. По концепціи, по историчности, по типамъ, по выраженію, эти произведенія иногда стоятъ на одной степени съ совершеннѣйшимъ и крупнѣйшимъ произведеніемъ его юношескихъ лѣтъ, съ картономъ „Иванъ Грозный у тѣла убитаго сына". Тѣ изъ нихъ, которыя писаны на холстѣ, по краскамъ оставляютъ далеко позади себя всѣ прежніе его опыты, въ большинствѣ случаевъ столько неудачные, и доказываютъ у Шварца такую же способность къ колориту въ картинахъ масляными красками, какую онъ всегда проявлялъ въ своихъ рисункахъ перомъ.

Раньше всѣхъ, въ апрѣлѣ, онъ написалъ картину: „Игра въ шахматы". Сцена происходитъ въ тѣсной, низенькой комнатѣ кремлевскаго дворца, съ узорчатой кафельной печкой у стѣны, съ богатымъ восточнымъ ковромъ на полу, съ окованными сундучками въ фонѣ. Самъ царь Алексѣй Михайловичъ, добродушный и лѣнивый, играетъ въ шахматы, сидя въ знаменитомъ своемъ креслѣ, покрытомъ драгоцѣнными каменьями. Онъ—въ легкой бѣлой шелковой ферязи, въ розовыхъ шелковыхъ штанахъ; у его ногъ играетъ одинъ изъ тѣхъ котятъ, которыхъ онъ такъ любилъ и съ которыми проводилъ столько времени въ день. „Тишайшій" царь забылъ всѣ дѣла, столько ему надоѣдающія, онъ до глубины души погруженъ въ „игру" и, глубоко размышляя, медленною рукою собирается передвинуть фигуру на шахматницѣ. По другую сторону стола находится его партнеръ, пожилой и съ изряднымъ брюшкомъ боярин. По этикету кремлевскаго дворца, онъ не смѣетъ сѣсть передъ царемъ и, стоя, участвуетъ въ игрѣ; но, при всемъ почтеніи, поза его тоже довольно фамильярная: онъ заложилъ правую руку за кафтанъ у пояса, а растопыренными пальцами другой упирается въ богатую скатерть на столѣ. Расположеніе картины, фигуры, типы, лица, тонкое письмо красками, достойные Мейссонье—все это въ высшей степени мастерское въ картинѣ этой. Она принадлежитъ графу Н. Г. Строганову и куплена была тотчасъ же, какъ только была написана. Въ письмѣ къ сестрѣ, А. Г. Смирновой, Шварцъ тогда же, въ октябрѣ, писалъ (по-итальянски): „Моя новая маленькая картинка продана графу Николаю Строганову, но мнѣ очень жаль, что не поспѣли снять фотографію, потому-что она была куплена и унесена въ первый же день, когда была выставлена на выставкѣ. Я тебѣ ничего не писалъ, потому-что только вчера получилъ деньги и боялся, что изъ этого дѣла ничего не выйдетъ. Но вчера мнѣ окончательно уплатили. Теперь я дѣлаю рисунокъ для Беггрова, картиннаго торговца: онъ меня просилъ сдѣлать рисунокъ, увѣряя, что у него есть оказія для продажи".

Рисунокъ, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, это — „Воевода временъ царя Алексѣя Михайловича", созданіе необычайно характерное и въ высокой степени полное истиннаго историческаго духа. И воевода, и конь подъ нимъ—тяжелы, лѣнивы, неповоротливы. Печать глубокой азіятчины лежитъ на нихъ: и шлемъ, и кольчуга, и металлическія поножи, и наручники, и татарскія стремена, и сапоги съ завороченными кверху носками, и широкій мечъ-кладенецъ лопатой на всадникѣ, точно такъ же, какъ кольчатые поводья и вся сбруя у его коня, длинная кисть у него подъ мордой, браслеты на ногахъ, персидскій коврикъ вмѣсто чепрака на спинѣ—придаютъ совершенно восточный видъ этой оригинальной группѣ. Но хитрость и пронырливость въ лицѣ, красный отъ вина носъ, неуклюжая поза на конѣ — образуютъ здѣсь нѣчто крайне типичное и исторически-своеобразное.

Скоро потомъ онъ написалъ масляными красками не менѣе типичную фигуру: „Стрѣлецъ XVI вѣка". Эта картинка, которой послужили основой извѣстные рисунки Герберштейна, принадлежала Н. А. Кирѣеву.

Зимой съ 1865-го на 1866 годъ, Шварцъ нарисовалъ, карандашемъ и акварелью, цѣлую галлерею русскихъ личностей. Въ то время приготовляли къ постановкѣ на сценѣ драму графа А. К. Толстаго: „Смерть Ивана Грознаго"; назначено было поставить пьесу не только богато, роскошно, но съ такою исторической вѣрностью, о какой у насъ прежде на театрѣ никогда не заботились. Вице-президентъ Академіи художествъ, князь Г. Г. Гагаринъ, составилъ рисунки для нѣкоторыхъ декорацій (написанныхъ потомъ Бредовымъ); другія декораціи сочинилъ и написалъ со всегдашнимъ своимъ талантомъ, живописностью и превосходнымъ знаніемъ древней Руси, нашъ извѣстный декораторъ М. А. Шишковъ. Въ то же время графъ А. К. Толстой, знакомый съ Шварцемъ со временъ его иллюстрацій къ „Князю Серебряному", упросилъ его нарисовать костюмы для новой пьесы. Это было придумано съ удивительнымъ тактомъ: никто въ цѣлой Россіи не былъ тогда, болѣе Шварца, способенъ дать истинно-вѣрные костюмы для личностей изъ эпохи Ивана Грознаго, столь глубоко имъ изученной. Но Шварцъ не ограничился одними костюмами: онъ нарисовалъ каждую личность драмы съ глубоко-вѣрнымъ, глубоко-постигнутымъ характеромъ ея. Тутъ явились съ изумительно-вѣрной характеристикой всего—лица, фигуры, позы, иногда даже движенія въ извѣстной сценѣ, всѣ главныя личности драмы: Иванъ Грозный (фигура, очень похожая на такую же въ сценѣ „Иванъ и Поссевинъ"), царевичъ Ѳедоръ, Борисъ Годуновъ (въ костюмѣ, до сихъ поръ сохраняемомъ въ Оружейной Палатѣ), Марья Григорьевна Годунова, жена Борисова, шутъ, приставъ, стрѣлецъ, гонецъ изъ Пскова, волхвы литвинъ и корелъ, въ характерныхъ народныхъ костюмахъ своихъ, наконецъ врачъ, иностранецъ Якоби. Эти рисунки тогда же поступили въ театральную дирекцію для „шитья костюмовъ", и съ ними обращались тамъ, какъ съ обыкновенными ничтожными картинками театральныхъ костюмеровъ. Ихъ пачкали надписями и замѣтками для швальни, ихъ захватывали грязными руками. Никому не приходило въ голову, что это—превосходныя художественныя произведенія.

Подъ явнымъ вліяніемъ той же драмы гр. Толстаго, написана, немного мѣсяцевъ спустя послѣ сочиненія „костюмовъ", картина „Схимникъ". Картина эта, исполненная масляными красками и обозначенная годомъ 1866, представляетъ, безъ сомнѣнія, того самаго схимника, котораго, въ IV актѣ драмы, при-

зываетъ къ себѣ на совѣтъ Иванъ Грозный, и который, по словамъ текста, 30 лѣтъ „затворникомъ въ глубокой кельѣ, свой слухъ и зрѣнье суетѣ мірской заградилъ", такъ, что „изъ подземельной кельи его въ тотъ день насильно вывели" къ царю. Схимникъ стоитъ на колѣняхъ въ углу сруба изъ толстыхъ брусьевъ. Крыша отъ гроба, прислоненная къ стѣнѣ, прикрываетъ окошечко, дающее свѣтъ. На стѣнѣ—топоръ, подлѣ—лопата. Схимникъ перелистываетъ страницы огромной рукописи, лежащей передъ нимъ на полу. Поза и выраженіе его — прекрасны; но лицу придано какое-то приторное, банальное изящество, несвойственное ни суровому старику-отшельнику XVI-го вѣка, ни таланту Шварца, отъ котораго мы прежде всего ожидаемъ типовъ и характеровъ. Картина эта принадлежитъ П. М. Третьякову, въ Москвѣ.

Кромѣ костюмовъ для „Ивана Грознаго", Шварцъ сдѣлалъ въ 1866 году нѣсколько другихъ, еще замѣчательныхъ вещей.

Одною изъ самыхъ важныхъ является картина масляными красками: „Русскій посолъ при дворѣ Германскаго императора въ XVI вѣкѣ". Фигуръ на лицо—всего три: нашъ посолъ, приставъ или церемоніймейстеръ и почетный стражникъ. Они идутъ, лицомъ къ зрителю, по сѣнямъ дворца, между колоннами, по каменнымъ плитамъ. Посолъ, въ богатой шубѣ и кафтанѣ, горделиво выступаетъ, съ важною осанкою, держа передъ собою на блюдѣ вѣрительныя грамоты своего государя. Мнѣ кажется, прототипомъ этой фигурѣ послужилъ извѣстный портретъ русскаго посла Потемкина, во весь ростъ, находящійся въ Мадридской галлереѣ и извѣстный по гравюрѣ Уайта. Какъ ни рѣдка эта гравюра, но Шварцъ могъ ее видѣть у кого-нибудь изъ нашихъ любителей и собирателей. Приставъ и почетный стражникъ —оба въ живописныхъ костюмахъ XVI вѣка, съ широкими испанскими рукавами въ буфахъ и съ прорѣзками; они въ башмакахъ, широкихъ впереди, какъ лапти. Голова пристава есть отчасти портретъ: она списана довольно близко съ О. С. Китнера, брата архитектора и академика І. С. Китнера. Шварцу казалось (и совершенно справедливо), что типъ этотъ подходитъ къ данной эпохѣ, національности и личности.

Вслѣдъ за тѣмъ, онъ сочинилъ сцену: „Посольскій приказъ въ Можайскомъ уѣздѣ". Это явный pendant къ предыдущей картинѣ. Тамъ былъ представленъ русскій посолъ за границей, здѣсь — иностранные послы въ Россіи. Эта вторая сцена не только далеко превосходитъ предыдущую, но и принадлежитъ къ числу капитальнѣйшихъ созданій Шварца. Уже въ рисункѣ перомъ, подписанномъ внизу славянскими буквами: „Вячеславъ Шварцъ, лѣта 1866. Москва", заключаются всѣ главныя характерныя черты созданія; но въ картинѣ масляными красками, написанной зимой съ 1866 на 1867 годъ и подписанной внизу славянскими же буквами: „Вячеславъ Шварцъ. 1867", созданіе еще болѣе усовершенствовано и получило свой окончательный видъ. При этомъ умѣлой рукой устранены, или же намѣнены къ лучшему, многія подробности, представлявшія въ рисункѣ недостатки. Сцена изображаетъ Голштинскихъ пословъ Крузіуса и Бруггмана въ совѣщаніи съ русскими боярами, въ посольскомъ приказѣ. Мѣсто дѣйствія—низкая комната со сводами, росписанная фресками изъ священной исторіи. Два русскіе боярина сидятъ за столомъ, покрытымъ парчевою скатертью, и внимательно слушаютъ рѣчь иностранцевъ; дьякъ стоитъ на узкомъ концѣ стола и готовится записывать то, что передъ нимъ происходитъ. Четвертый русскій, тоже дьякъ, лысый и курносый, стоитъ позади него и пристально вслушивается въ рѣчь голштинцевъ. А сами послы, Филиппъ Крузіусъ и Оттонъ Бруггманъ, излагаютъ русскимъ свое дѣло. Болѣе молодой, Бруггманъ, бѣлокурый и живой (по разсказу Олеарія, купецъ изъ Гамбурга, возведенный въ санъ „совѣтника" нарочно для этого посольства), живо жестикулируетъ, ласково и вкрадчиво доказывая обоюдную выгоду дружественнаго торговаго трактата между Голштиніей и Россіей; Крузіусъ, правовѣдъ и государственный совѣтникъ, болѣе пожилой, черноволосый, съ твердымъ и упорнымъ выраженіемъ лица, сидитъ позади своего товарища, надменно развалясь назадъ и скрестивъ руки; его шляпа съ большимъ перомъ лежитъ подлѣ него, на скамейкѣ, покрытой персидскимъ ковромъ. Оба посла — въ богатыхъ костюмахъ XVII-го вѣка, съ эспаньелками на подбородкѣ, со шпагами на боку, съ богатыми цѣпями на груди, въ огромныхъ сапогахъ съ раструбами и со шпорами. На небольшомъ табуретѣ, подлѣ нихъ, лежатъ привезенные ими бумаги, грамоты и документы съ большими печатями на шнуркахъ. Эту картину, по-настоящему, надо было бы назвать: „Европа и Россія XVII-го вѣка". Она необыкновенно мѣтко и картинно передаетъ тогдашнія политическія сношенія обѣихъ сторонъ. Хитрость и лукавство, недовѣрчивость и клеветничество на лицахъ, взгляды исподлобья — это съ русской стороны, и тутъ же, азіатская роскошь, золотые халаты и ермолки, шубы и длинныя бороды, кружева, шелкъ и бархатъ, полурыцарскія шпаги и шпоры, испанскія эпанчи и распущенные волосы—съ другой стороны. На лицахъ у этихъ пріѣзжихъ—европейская обтесанность, „цивилизованность"; но все-таки онѣ не способны скрыть у добродушнаго, на видъ, Бруггмана, глубоко затаеннаго хищничества и свирѣпости: именно изъ-за нихъ, одному изъ этихъ двухъ пословъ, Бруггману, впослѣдствіи отрубили голову въ его отечествѣ, за жестокость и кражу казеннаго добра. Никакой европеизмъ не помогъ Бруггману быть выше этихъ грубыхъ, несчастныхъ „азіятовъ", надъ которыми онъ съ товарищемъ въ то время навѣрное такъ насмѣхался. А самъ Крузіусъ, ничуть не скрываясь, такъ и сидитъ тутъ надменный, аррогантный и суровый. По вѣрности и глубинѣ психологіи, по силѣ правдивѣйшей историчности, эта картина — одно изъ высшихъ созданій всей русской школы. Картина эта принадлежитъ графу А. С. Уварову, въ Москвѣ.

Въ томъ же 1866 году, Шварцъ сдѣлалъ для своей пріятельницы, И. Л. Гриббергъ (извѣстной въ то время пѣвицы-любительницы, за нѣсколько лѣтъ

породъ тѣмъ высоко цѣнимой Глинкой) рисунокъ перомъ: „Плачъ Ярославны". Онъ внизу обозначенъ подписью: „VS, 1866". Молодая Ярославна, въ шѣховой шапочкѣ и богатой княжеской одеждѣ съ „бобровыми рукавами", воспѣтыми въ „Словѣ о полку Игоревѣ", сидитъ въ глубокой горести на забралѣ стѣны, подперевъ голову рукою и мечтательно устремивъ взглядъ свой вдаль, въ ту сторону, гдѣ въ плѣну у половцевъ томится ея мужъ, князь Игорь. По холму идутъ деревянныя стѣны крѣпости съ бревенчатыми сторожевыми башенками; вдали, внутри крѣпости,—церковь. Пустынный ландшафтъ, талантливо угаданный видъ русской бѣдной крѣпости XII-го вѣка, фигура самой княгини, ея поза, полная истомы и сожалѣній,—все это превосходно и необыкновенно исторично. Вмѣстѣ съ рисунками „Свиданіе Святослава съ Цимисхіемъ" и „Осада Кіева", настоящій рисунокъ представляетъ единственные у Шварца примѣры композицій изъ временъ княжеской Руси. Къ сожалѣнію, неудовлетворительно въ этомъ рисункѣ лицо и физіономія Ярославны; но женскія лица никогда не удавались Шварцу, какъ я уже говорилъ выше.

Въ началѣ 1867 года Шварцъ уѣхалъ въ Парижъ, устраивать русскій художественный отдѣлъ на всемірной выставкѣ, куда онъ былъ назначенъ комиссаромъ со стороны Академіи художествъ. Приготовленія свои къ выставкѣ онъ началъ еще въ 1866 году.

По словамъ А. Г. Спирновой, Шварцъ „былъ всегда великимъ поклонникомъ Перова, любилъ его картины уже тогда, когда онѣ еще не пользовались общею извѣстностью у насъ, и всегда предвѣщалъ ему великую будущность. Онъ пріѣхалъ въ Москву въ 1866 году выбирать картины изъ тамошнихъ коллекцій для выставки, и, выгодясь подъ обаяніе Перова, набралъ его картинъ такую массу, что уже я рѣшилась ему замѣтить, что онъ весь нашъ художественный отдѣлъ завалитъ однимъ Перовымъ. Впослѣдствіи, нашъ художественный отдѣлъ имѣлъ большой успѣхъ. За распоряженіе по выставкѣ онъ получилъ въ Парижѣ изъ медали, золотую и бронзовую, и орденъ почетнаго легіона".

Товарищъ по лицею и другъ Шварца, Н. Ѳ. Фаминцынъ-Флиттъ, [illegible] 22 февраля 1867 [illegible] за собственную свою работу, устроилъ себѣ мастерскую. Главнымъ побужденіемъ къ тому служило знакомство съ Мейссонье. Онъ уже давно зналъ и любилъ его картины, но теперь познакомился съ нимъ лично, и болѣе прежняго изучалъ его тонкую и изящную технику, даже отчасти „старался подражать ему", какъ замѣчаютъ и братъ, и сестра его. Н. Ѳ. Фаминцынъ-Флиттъ разсказываетъ, что, передъ отъѣздомъ своимъ изъ Парижа 5 іюля, онъ былъ у него [1]) и видѣлъ начатую масляными красками маленькую картинку „Плачъ Ярославны", для которой моделью служила хорошенькая парижская натурщица-брюнетка, а также нѣсколько другихъ начатыхъ картинъ, все очень маленькаго размѣра, въ родѣ Мейссонье и нашего Рицони. Картинка „Плачъ Ярославны" такъ и осталась неоконченною; зато Шварцъ кончилъ другую картинку, начатую раньше Парижа, также маленькихъ размѣровъ. Это—„Патріархъ Никонъ".

Въ письмѣ отъ 12 (24) августа 1867 года, онъ пишетъ своему пріятелю, А. Д. Литовченко: „На-дняхъ я выслалъ Беггрову картину, начатую еще въ Петербургѣ, а именно „Патріархъ Никонъ". Если у васъ будетъ свободное время, сходите узнать, получилъ ли онъ ее, и напишите, какъ вы ее найдете. Сообщите Беггрову, что цѣна ей 100 рублей". Она принадлежитъ теперь П. М. Третьякову.

Эта маленькая картина—одно изъ самыхъ значительныхъ созданій Шварца. Даже въ колоритѣ видѣнъ громадный успѣхъ—прямое слѣдствіе вліянія Мейссонье. Но содержаніе и выраженіе вполнѣ независимы отъ чего бы то ни было посторонняго вліянія. Въ нихъ—прямое доказательство того развитія, какого достигъ въ эту минуту своеобразный талантъ Шварца. Никонъ, потерявшій свою патріаршую власть и обреченный на бездѣятельное житье въ созданномъ имъ Новоіерусалимскомъ монастырѣ, прохаживается по саду въ тѣхъ самыхъ одеждахъ, которыя и [illegible] [illegible] [illegible]

дѣть, разсказываетъ А. Г. Смирнова, какъ онъ съ какою-то лихорадочною поспѣшностью писалъ свои маленькія картинки и отдавалъ ихъ почти-что за ничто, въ Богъ знаетъ какія руки"... Шварцъ получалъ отъ отца довольно хорошее содержаніе, но тратилъ деньги очень безалаберно, а крайняя безпечность и беззаботность его, вмѣстѣ съ большою разсѣянностью, еще увеличивали его часто трудныя обстоятельства. „По большей части, говоритъ А. Г. Смирнова, Вячеславъ жилъ съ нашимъ меньшимъ братомъ, Евгеніемъ, и тотъ былъ буквально его нянькой, постоянно окружалъ его самыми нѣжными заботами. Но когда Вячеславу приходилось одному уѣзжать за границу, то онъ обыкновенно возвращался оттуда въ самомъ печальномъ видѣ, т.-е. растеривалъ свои вещи, такъ что послѣ каждаго путешествія приходилось его обшивать, какъ новорожденнаго". Шварцъ почти всегда нуждался.

Осенью 1867 года, Шварцъ, по словамъ А. Г. Смирновой, отправился въ Веймаръ, по приглашенію герцога, и пробылъ при его дворѣ около мѣсяца. Онъ остался очень доволенъ своимъ пребываніемъ въ Веймарѣ. Тогда ставили на веймарской сценѣ „Смерть Ивана Грознаго" гр. А. Н. Толстаго (въ переводѣ Кар. Карл. Павловой), и Шварцъ принималъ въ постановкѣ самое дѣятельное участіе. Всѣ костюмы и декораціи были дѣланы по его рисункамъ.

Подъ конецъ пребыванія Шварца въ Парижѣ, у него открылась страшная и мучительная болѣзнь, такъ называемая „бронзовая болѣзнь" (maladie de bronze), которая заставила его сильно страдать въ продолженіе мѣсяцевъ двухъ. Прежде онъ былъ смуглъ, теперь онъ совершенно почернѣлъ, и такой цвѣтъ лица остался у него уже до самой смерти. Л. Ѳ. Бонафеде (урожденная Бруни) часто посѣщала его въ Парижѣ въ ноябрѣ и декабрѣ, вмѣстѣ съ мужемъ своимъ, пріятелемъ Шварца, и была свидѣтельницей его страданій.

Въ Петербургъ Шварцъ возвратился въ послѣднихъ числахъ декабря, вмѣстѣ съ русскимъ художественнымъ отдѣломъ всемірной выставки.

Въ 1868 году онъ исполнилъ два большихъ рисунка перомъ: „Обрядъ поднесенія перчатки на царской соколиной охотѣ" и „Нареченіе царской невѣсты-царевны", принадлежащіе теперь П. М. Третьякову. Оба рисунка, относящіеся къ эпохѣ царя Алексѣя Михайловича, превосходны. Они отличаются мастерской группировкой, живописностью общаго и, какъ всегда, изумительнымъ знаніемъ всѣхъ подробностей древняго русскаго быта и внѣшней обстановки нашей старинной жизни (чинъ соколиной охоты, убранство коней, комнатъ, мебель, посуда, костюмъ), но не представляютъ ни индивидуальныхъ характеровъ, ни какой-либо интересной драмы.

Уже гораздо болѣе значенія имѣетъ, въ этомъ послѣднемъ отношеніи, маленькая картина Шварца: „Гонецъ XVI вѣка", написанная также въ 1868 году и принадлежащая Н. С. Мосолову. Это — истинная историческая картина, переносящая зрителя въ XVI вѣкъ. Передъ нами—снѣжная степь, и тутъ во всю рысь, какъ только можетъ, бѣжитъ малорослая русская лошадка, съ доброй мордой, съ кроткими глазами, размахивая хвостомъ и неся на спинѣ неуклюжаго русскаго всадника, въ томъ стеганномъ толстомъ кафтанѣ, въ родѣ риноцеросовой шкуры, какой изображенъ у Герберштейна. У него, на лѣвомъ боку, сумка съ письмами, на правомъ — колчанъ со стрѣлами, за спиной лукъ; плетью со множествомъ узловъ онъ погоняетъ свою добрую лошадку; но какое у него озабоченное и важное выраженіе въ лицѣ, какія наморщенныя брови подъ нахлобученной на глаза шапкой, какая неуклюжесть въ позѣ, которая, кажется, торопитъ коня! Это — истинная прелесть и совершенство!

Въ томъ-же родѣ, но только еще выше по мастерству исполненія и по общему впечатлѣнію, послѣдняя картина Шварца масляными красками: „Вешній царскій поѣздъ на богомолье, во времена Алексѣя Михайловича". Онъ начисалъ ее лѣтомъ 1868 г., у отца въ деревнѣ. Сначала онъ сдѣлалъ рисунокъ перомъ и красками, который былъ очень удаченъ, и который онъ подарилъ потомъ своему хорошему знакомому, графу Ю. И. Штейнбоку, въ то время предсѣдателю департамента удѣловъ. Но скоро, вслѣдъ за рисункомъ, онъ принялся и за картину масляными красками. „Онъ писалъ ее на моихъ глазахъ, разсказываетъ Е. Г. Шварцъ. Для нея онъ сдѣлалъ много подготовительныхъ „археологическихъ" рисунковъ въ Москвѣ. Пейзажъ картины онъ снялъ съ Курской нашей деревни, Верховый Бѣлый Колодезь. Всѣ лошади и почти всѣ люди сняты съ натуры съ жителей Щигровскаго уѣзда. Самая ростополь снята съ натуры, потому-то она такъ вѣрно и передаетъ природу. Избы онъ ѣздилъ рисовать въ подмосковныя деревни, потому-что типъ избъ въ Курской губерніи совершенно иной". Вотъ какъ серьезно обдумывалъ и какъ старательно собиралъ Шварцъ истинно-національный матеріалъ для своей картины. При зрѣлости его творческой фантазіи, картина вышла великолѣпна по правдивости и историчности.

Около времени окончанія картины, Шварцъ писалъ, 29 іюня, С. О. Бородаевскому, своему пріятелю, товарищу по Академіи и сосѣду по имѣнью, со всегдашнею своею шутливостью: „Carissimus Borodissimus!! Вашего пріѣзда буду, какъ всегда, ждать съ нетерпѣніемъ, и чѣмъ скорѣе онъ будетъ, тѣмъ лучше. Душевно жалѣю, что вы не застали меня, а мнѣ-бы очень хотѣлось потолковать съ вами на счетъ моей картины. Много значитъ, какъ она покажется на свѣжій глазъ. Передайте мой поклонъ Софьѣ Николаевнѣ (Бородаевской); какъ ея здоровье теперь послѣ этой несчастной прогулки въ тильбюри? Не даромъ я всегда считалъ, по примѣру патріарха Никона, тильбюри дьявольскимъ изобрѣтеніемъ. Благовѣрный государь, царь и великій князь Алексѣй Михайловичъ никогда бы не рѣшился возсѣсть въ сію бусурманскую колымагу"... Это письмо подписано такъ: „Остаюсь душевно вамъ преданный Кавказскаго приказа боярин Вячеславъ" (вѣроятно, это—его шуточный титулъ, въ средѣ пріятелей, еще изъ временъ службы въ Кавказскомъ комитетѣ).

Въ своей общей сложности, эта картина Шварца передаетъ намъ заброшенный и унылый видъ русскихъ

пустырей зимой. Даже спустя сто лѣтъ послѣ царя Алексѣя Михайловича, Россія была все та же, и Аксаковъ, въ своей „Семейной хроникѣ и воспоминаніяхъ", рисуетъ точно такой ея образъ, какой видали и описывали старинные иностранные путешественники. „Проселочная дорога была нечто иное, какъ стѣдъ, проложенный нѣсколькими санями по снѣжнымъ сугробамъ, при малѣйшемъ вѣтеркѣ совершенно заметаемый верхнимъ снѣгомъ. По такой-то дорогѣ надо было тащиться гусемъ, часовъ семь сряду, потому-что упряжки или переѣзды дѣлались верстъ по 35 и болѣе, да и кто мѣрилъ эти версты!" По такимъ то проселочнымъ дорогамъ двигается, у Шварца на картинѣ, царскій поѣздъ. Ѣдетъ, извиваясь длиннымъ крючкомъ по одна протоптанной въ снѣгу дорожкѣ, безконечный рядъ неуклюжихъ возковъ, съ огромными орлами во всю переднюю стѣнку и вимя. Въ каждый возокъ запряжено по пяти, по четыре лошади гуськомъ, съ вершниками въ богатыхъ чуфяхъ впереди, съ вооруженными стрѣльцами и приставами со всѣхъ сторонъ. Возки переваливаются съ боку на бокъ по сугробамъ; красивыя лошади, въ упряжи вскачь вытягиваютъ повозки изъ горъ снѣга. Собаки, выскочившія изъ обѣихъ тощихъ деревушекъ, скачутъ съ лаемъ по сторонамъ; вслѣдъ-жіе, тяжелые стрѣльцы отгоняютъ ихъ плетьми. А впереди и сзади, закрытый царскій поѣздъ, окруженный бѣгутъ изъ своихъ избъ, чтобы увидать его хоть однимъ глазкомъ, показать ему своихъ ребятишекъ. Вдали, на пригоркѣ, виднѣется монастырь съ церковью, куда [illegible] царь съ царицей на поклоненье. Въ первоначальномъ акварельномъ рисункѣ, возокъ [illegible] Шварцъ [illegible] стѣжкою шарахнулся. [illegible]

редавала съ великимъ мастерствомъ старыя, по своему поэтическія и своеобразныя краски русскаго пейзажа.

Въ письмѣ изъ деревни, отъ 9 августа 1868 года, Шварцъ писалъ С. О. Бородаевскому:

Борода! Ты по Парижу
Мнѣ товарищъ дорогой.
Скоро-ли тебя увижу
Въ моей здѣшней мастерской...

***

Кончена моя картина:
„Ѣдетъ царь съ своей женой,
„Скачетъ конная дружина
„За четою молодой".

***

Гдѣ же ты? Иль предъ холстиной,
Также, какъ и я, сидишь?
Мысли заняты картиной,
Кончить къ выставкѣ спѣшишь?

***

Или въ полѣ, предъ возами
Съ рожью, мчишься на конѣ,
Какъ фельдмаршалъ предъ полками?
Иль торчишь ты на гумнѣ?

***

Быстро день за днемъ мелькаетъ
Нѣту слуха о тебѣ.
А тебя все поджидаетъ
Борода и [illegible]

V. S.

„Чтобы какъ [illegible] растрогать, я прибѣгаю въ [illegible] къ чему картины моя кончена [illegible] быть отправлена въ Петер[illegible]

подходящаго случая; но этого случая уже никогда не представилось. Какъ я уже сказалъ выше, это была послѣдняя картина Шварца. Спустя полгода, его уже не было на свѣтѣ.

„Послѣ возвращенія Вячеслава изъ Парижа, разсказываетъ А. Г. Смирнова, мнѣ часто, очень часто приходилось спорить съ нимъ по поводу его желанія подражать Мейссоньѣ: я немилосердно нападала на него за его пристрастіе къ Парижу и ко всему французскому, и старалась доказать ему пагубное вліяніе парижской жизни если не на его талантъ, то на его здоровье. Но его все тянуло въ Парижъ, къ его бездонной, уличной жизни, которая въ существѣ такъ мало соотвѣтствовала складу его характера и серьезному направленію его мысли. Его усидчивость и любовь къ мирной семейной жизни точно исчезли въ немъ послѣ его пребыванія въ Парижѣ въ 1867 году, и я никакъ не могла примириться съ тѣмъ, что онъ такъ губилъ свои молодыя силы, свое дарованіе. Вячеславъ со всегдашнею кротостью переносилъ мои упреки. На мою просьбу приняться за большую картину, онѣ отвѣчалъ: „Большія картины не удаются мнѣ“, и напоминалъ мнѣ полный неуспѣхъ своей „Вальпургіевой ночи“. Но я все-таки продолжала настаивать на своемъ, убѣждая его приняться за большую картину. Наконецъ, онъ уступилъ моимъ просьбамъ и сталъ пріискивать сюжеты для этой картины. Скоро потомъ онъ сообщилъ мнѣ свои планы. Задуманный имъ сюжетъ принадлежалъ къ эпохѣ борьбы Великаго Новгорода за свои права и вольности. Онъ предполагалъ изобразить въ своей картинѣ одно изъ буйныхъ сборищъ на вѣчевой площади, предшествовавшихъ паденію Новгорода. Выбралъ даже типъ Марѳы Посадницы“.

Конечно, самъ Шварцъ былъ лучшій судья на счетъ того, годился ли, и почему именно, для его таланта, симпатій и вкусовъ — Парижъ, житейскій и художественный. Конечно, онъ тоже былъ, по всей вѣроятности, правъ, избѣгая большихъ размѣровъ для картины, ему не симпатичныхъ и дѣйствительно ничуть не обязательныхъ для проявленія глубокаго таланта во всей его полнотѣ и силѣ. Тѣмъ не менѣе, очень можетъ быть, что его „Новгородское вѣче“, хотя бы даже и въ картинѣ большихъ размѣровъ, могло ему удасться. Къ несчастью, этотъ великолѣпный сюжетъ остался имъ невыполненъ.

Въ ноябрѣ 1868 года праздновалось 25-лѣтіе попечительства надъ лицеемъ принца Петра Георгіевича Ольденбургскаго. Шварцъ предпринялъ написать по этому случаю портретъ принца, но не кончилъ его. Во второй половинѣ 1868 года, разсказываетъ А. Г. Смирнова, здоровье его стало сильно измѣнять ему, и онъ рѣшился уѣхать въ деревню, къ отцу, полагая, что деревенскій воздухъ и полное спокойствіе скоро возстановятъ его силы. Но не тутъ-то было. Едва онъ только появился въ Щигровскомъ уѣздѣ, какъ былъ сейчасъ же выбранъ въ уѣздные предводители дворянства. Съ большимъ усердіемъ принялся онъ за эту, совершенно чуждую ему, должность, и, не взирая на свое совершенно разстроенное здоровье, всецѣло предался своимъ новымъ занятіямъ. А между тѣмъ его здоровье все болѣе и болѣе разрушалось. Онъ худѣлъ и слабѣлъ, но никогда не жаловался на свой недугъ и съ замѣчательною дѣятельностью продолжалъ исполнять свои служебныя обязанности [1]).

„Въ 1868 году, разсказываетъ академикъ К. А. Трутовскій, я уѣзжалъ изъ деревни своей за границу и проѣздомъ былъ въ Курскѣ. Узнавъ о моемъ пріѣздѣ, Шварцъ тотчасъ прибѣжалъ ко мнѣ въ гостинницу. Когда онъ вошелъ въ комнату, его видъ до того поразилъ меня, что въ первую минуту я просто остолбенѣлъ. Лицо Шварца было совершенно темно-коричневаго цвѣта, точно старинная икона. Похудѣлъ онъ страшно, но былъ по прежнему живъ и веселъ. Мы просидѣли нѣсколько часовъ вмѣстѣ; онъ разсказывалъ, какъ въ ту зиму помогалъ устраивать въ Курскѣ домашніе спектакли, сочинялъ декораціи, рисовалъ костюмы, преимущественно русскіе. Потомъ еще онъ очень юмористично разсказывалъ о себѣ, какъ предводителѣ дворянства, говорилъ о задуманныхъ работахъ, и въ надеждѣ скораго свиданья мы разстались. Но намъ уже не привелось болѣе свидѣться...“

„Никто изъ насъ, продолжаетъ въ своихъ запискахъ А. Г. Смирнова, не могъ даже предполагать готовившагося скораго печальнаго исхода. Въ концѣ марта 1869 г., Вячеславъ долженъ былъ ѣхать въ Курскъ: 28 утромъ онъ весело простился съ отцомъ и матерью, обѣщаясь скоро вернуться. Вечеромъ того же дня, пріѣхавъ въ Курскъ, онъ казался только немного утомленнымъ. На слѣдующее утро, вставъ съ постели, онъ почувствовалъ такую слабость, что снова легъ. Призванный докторъ нашелъ положеніе его безнадежнымъ. Упадокъ силъ увеличивался съ каждымъ часомъ, но все время онъ былъ въ полной памяти, шутилъ и разговаривалъ со знакомыми, посѣщавшими его. Онъ не сознавалъ близости смерти. Въ 6 часовъ его исповѣдали и причастили; затѣмъ онъ уже почти больше не говорилъ, но сознанія не терялъ. Даже за полчаса до кончины, на вопросъ: „Не чувствуетъ-ли какой боли“, онъ отвѣчалъ: „Нѣтъ, мнѣ хорошо, ничего не болитъ“. Въ 10 часовъ вечера его не стало. Кончина его была тихая и спокойная — онъ заснулъ. Онъ умеръ 29 марта 1869 года. При немъ не было тогда никого изъ насъ, родныхъ. Но до послѣдняго часа при немъ безотлучно находились близкіе ему по сердцу люди, тогдашній Курскій губернаторъ А. Н. Жедринскій и жена его, Марья Дмитріевна, которые своими нѣжными попеченіями успокоили послѣднія минуты его жизни. Тѣло Вячеслава было перевезено въ помѣстье нашего отца, село Бѣлый Колодезь, и похоронено въ церкви, въ семейномъ склепѣ. На всемъ пути отъ Курска, на разстояніи 70 верстъ, стекался со всѣхъ сторонъ народъ и провожалъ до могилы: такъ его всѣ любили въ нашемъ краю“.

Изложивъ тѣ же сужденія о талантливой, скром-

[1]) Изъ этого времени сохранилось у Е. Г. Шварца очень много портретовъ и каррикатуръ, набросанныхъ карандашомъ съ разныхъ дворянскихъ личностей во время засѣданій дворянскихъ собраній.

ной симпатичной и сильно для всѣхъ притягательной натуръ своего любимаго брата, какія приведены уже выше со словъ товарищей и друзей Шишкина. А. І. Смирнова говоритъ еще: „Посмотри на свои успѣхи въ свѣтѣ. Братъ Вячеславъ свѣта не любилъ иногда даже чуждался общества, и это съ трудомъ можно было кудо-нибудь вытащить. Женщинамъ онъ очень нравился, но никогда онъ этого самъ не замѣчалъ и не обращалъ на это никакого вниманія. Онъ былъ очень скоро свѣтомъ забытъ друзьями. Онъ даже обижался, когда кто-нибудь изъ нихъ женился и былъ рѣдко приглашаемъ на свадьбу, развѣ только самыми близкими родными. Онъ говорилъ мнѣ: „Женюсь ли я, умру ли, никто объ этомъ не узнаетъ, никто не пожалѣетъ, никто не вспомнитъ, даже бы только обо мнѣ не вспомнили."

Но желаніе исполнилось. Онъ умеръ молодымъ, всего 29 лѣтъ, его не пережилъ ни одинъ изъ тѣхъ, кто при жизни его называлъ своимъ другомъ, кто его любилъ, кто его оплакивалъ, одна достойная жена и ту минуту пріѣхала, можно и надо было ожидать еще многаго, и если онъ уже и къ такимъ молодымъ годамъ успѣлъ (по выраженію А. І. Смирновой) „бросить яркій лучъ свѣта въ русское искусство и ввести реформу въ нашу историческую живопись", то сколько же крупныхъ дѣлъ и начинаній совершилъ бы онъ еще, если бы прожилъ дольше!

Въ мартѣ 1872 года изданы были, въ литографическихъ снимкахъ, нѣкоторые изъ рисунковъ Шишкина въ видѣ альбома, состоящаго изъ семи листовъ (они вошли: 1) „Свиданіе в. к. Святослава съ греческимъ императоромъ Іоанномъ Цимисхіемъ". 2) Іоаннъ Грозный и іеромонахъ Антоній Поссевинъ". 3) „Боевой гимнъ Михаила Скопинскаго". 4) „Гостинецъ посла Ханскаго и Брутскаго князя Брутскому и всѣмъ князьямъ". 5) „Ярославна". 6) „Пиръ у князя Владиміра Красное Солнышко". 7) „Сѣчевые запорожцы пишутъ письмо турецкому султану").

Одновременно съ этимъ изданіемъ, подготовленнымъ и почти вполнѣ исполненнымъ Шишкинымъ, В. С. Межовъ издалъ, въ фототипіи, альбомъ, состоящій изъ 12 листовъ: 1) Іоаннъ Грозный и Малютa Скуратовъ. 2) Іоаннъ Грозный съ опричниками. 3) Іоаннъ Грозный и царица. 4) Іоаннъ Грозный и Борисъ Годуновъ — всѣ четыре въ одной тетради. Подъ заглавіемъ: „Сцены изъ эпохи гр. А. К. Толстаго". Рисунки — репродукціи съ эскизовъ В. Шишкина. Гравированы И. Межовымъ". Затѣмъ: 5) Скопинъ, 6) Гоголь.

(„Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ". 1884, тетр. I и II, стр. 25—61 и 65—95).

Франсиско Гойя.

О Гойѣ у насъ, въ Россіи, почти вовсе ничего не было извѣстно. Не только объ немъ, но и объ всѣхъ его современникахъ, такъ или иначе связанныхъ съ исторіей испанской живописи, въ нашей литературѣ по этой части почти вовсе не было никакихъ данныхъ. Единственныя свѣдѣнія составляютъ 18 строкъ, которыя посвящены Гойѣ въ „Опытѣ словаря [illegible]" (Спб., 1847, 8°, стр. [illegible]), гдѣ онъ названъ „Франциско Гойа-и-Лусіентесъ". Москва, [illegible]

[illegible]

[illegible] такого крупнаго, такого оригинальнаго, такого типичнаго художника, какъ Гойя, и въ то же время съ почтеніемъ хранитъ объ немъ память и глядя многими сотнями, можетъ быть, сюжетами и произведеній, которыя ничего не стоятъ въ сравненіи съ Гойей?

Съ тѣхъ поръ, какъ я только узналъ Гойю, читалъ по иностраннымъ книгамъ, статьямъ и зошитамъ, а потомъ и по подлиннымъ его произведеніямъ въ Испаніи, я убѣдился, вообще говоря, что Гойя — одинъ изъ [illegible] художниковъ [illegible]

торыхъ, для интеллигентнаго человѣка нынѣшняго времени, искусство—вовсе не искусство, а праздная побрякушка. Это—все элементы, которые въ прежнее время слишкомъ были игнорированы, но за то стали тѣмъ ближе, родственнѣе и необходимѣе теперь.

Я уже довольно давно задумалъ представить нашей публикѣ біографію Гои, взявъ за основаніе многочисленныя статьи и книги о немъ, появившіяся въ Европѣ за послѣднія пятьдесятъ лѣтъ; но разные другіе труды и недостатокъ времени препятствовали мнѣ до сихъ поръ въ этомъ. Тогда мнѣ пришло въ голову обратиться за помощью къ М. В. Ватсонъ, которая, будучи родомъ испанка, особенно интересовалась жизнью и созданіями своего великаго соотечественника, и съ которою мнѣ много разъ случалось одновременно работать въ однихъ и тѣхъ же литературныхъ изданіяхъ. Я указалъ ей всѣ тѣ многочисленные источники о Гоѣ, которые были мнѣ извѣстны, и она ими очень добросовѣстно и умѣло воспользовалась для біографическо-исторической части настоящей статьи. Во второй половинѣ этого труда я изложилъ свой взглядъ на Гою и на его творенія, основываясь на знакомствѣ съ подлинными произведеніями художника. При этомъ мнѣ приходилось лишь изрѣдка соглашаться съ тѣми взглядами, которые я находилъ изложенными въ сочиненіяхъ испанскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ, англійскихъ и итальянскихъ художественныхъ писателей. Съ большинствомъ изъ нихъ я былъ несогласенъ во взглядѣ на Гою.

Гоя знаменитъ въ Испаніи еще съ конца прошлаго столѣтія; но надо удивляться, какъ мало испанцы о немъ писали, не взирая на все свое восхищеніе. Даже одинъ изъ лучшихъ испанскихъ художественныхъ писателей и критиковъ, Бермудесъ, опустилъ Гою въ своемъ лексиконѣ испанскихъ художниковъ, даромъ что былъ величайшій пріятель и поклонникъ Гои (Бермудесъ говоритъ только одинъ разъ, и то вскользь, про Гою, именно въ статьѣ о Веласкесѣ, по поводу гравюръ, дѣланныхъ Гоей съ его картинъ). Конечно, въ 1800 году, когда напечатано сочиненіе Бермудеса, не было еще на свѣтѣ всѣхъ лучшихъ и самыхъ высшихъ созданій Гои; однако же существовали его „Капризы“ и многія замѣчательныя его картины и фрески. Но, вообще говоря, конецъ прошлаго вѣка и начало нынѣшняго были ознаменованы въ Испаніи такими судорожными переворотами, такими потрясающими событіями, что было не до спокойнаго собиранія матеріаловъ и систематичнаго изложенія ихъ на бумагѣ: надо было дѣйствовать штыкомъ, вилами и ножомъ противъ домашнихъ и чужеземныхъ враговъ, надо было разламывать страшные тиски и капканы жизни, надо было справляться съ безумной инквизиціей и съ бездушными ея сторонниками, надо было сбрасывать наполеоновское нашествіе—и вотъ, испанскій народъ боготворилъ Гою, внималъ таинственнымъ призывамъ, несшимся изъ его маленькихъ картинокъ, распространенныхъ среди всѣхъ сословій безчисленными листками, но ничего не писалъ про своего обожаемаго художника. Отъ этого долгое время Гою мало знали внѣ Испаніи.

Первые открыли Гою для Европы—французы. Самая ранняя мнѣ извѣстная, статья, получившая всеобщее распространеніе, напечатана была во 2-мъ годѣ иллюстрированнаго парижскаго изданія: „Le Magasin pittoresque“, за 1834 г. Здѣсь появилась статья о Гоѣ (стр. 324), которая начиналась такими словами: „Изгнанный изъ своего отечества, слѣпой 80-лѣтній старикъ, Франсиско Гоя умеръ, немного лѣтъ тому назадъ въ Бордо. Его имя едва извѣстно во Франціи даже художникамъ, но испанецъ не произноситъ его иначе, какъ съ почтеніемъ и гордостью“. И затѣмъ слѣдовала довольно обстоятельная біографія художника, оцѣненнаго приэтомъ очень высоко, всего болѣе за его политическія сатиры въ рисункахъ. Тутъ же былъ представленъ (въ первый разъ внѣ Испаніи) портретъ Гои, въ его собственномъ наброскѣ, и двѣ изъ числа самыхъ ѣдкихъ его сатиръ: 1) „Оселъ, разсматривающій свою родословную“,—оселъ, одѣтый по-человѣчьи, передъ огромной книгой, гдѣ представлено безчисленное множество такихъ же, какъ и онъ самъ,ословъ (сатира на герцога Годоя, князя Мира), 2) „Колдуны и черти, стригущіе другъ другу когти“ (сатира на испанское духовенство). Замѣчательно, что всѣ эти копіи съ неизвѣстнаго еще тогда во Франціи испанскаго художника сдѣлалъ—и сдѣлалъ прекрасно—извѣстный рисовальщикъ и карикатуристъ Гранвиль, впослѣдствіи знаменитость.

Эта первая статья о Гоѣ имѣла большой успѣхъ и большія послѣдствія. И жизнь, и характеръ, и направленіе, и своеобразныя созданія Гои обратили на себя вниманіе французовъ. Его стали изучать. Довольно много и довольно вѣрно написалъ о немъ Віардо въ 1839 году, въ своей книгѣ: „Notices sur les principaux peintres de l'Espagne“. Здѣсь онъ говорилъ: „Странный это былъ человѣкъ Гоя: талантъ у него былъ капризный, но онъ былъ настоящій художникъ, и, за недостаткомъ школы, единственная могучая личность, данная Испаніею художеству отъ времени ея великихъ художниковъ и до настоящей эпохи“. Скоро послѣ того, много и съ энтузіазмомъ писалъ про Гою Теофиль Готьѣ, въ 1840 году путешествовавшій по Испаніи и напечатавшій потомъ свои впечатлѣнія подъ видомъ особой статьи въ „Cabinet de l'amateur“ 1842 года, и на многихъ страницахъ въ печатномъ своемъ путешествіи. Называя его истиннымъ великимъ художникомъ, Готьѣ говорилъ въ заключеніе: „Гоя воображалъ, что рисуетъ только „Капризы“; но онъ начертилъ портретъ и исторію старой Испаніи, представляя себѣ, что служитъ новымъ идеямъ и вѣрованіямъ. Его карикатуры будутъ скоро историческими памятниками“.

Съ 40-хъ годовъ, Гоя сталъ извѣстенъ уже всей Европѣ, вошелъ во всѣ исторіи искусства, во всѣ обозрѣнія испанской живописи, во всѣ энциклопедическіе лексиконы (кромѣ русскихъ). Современная библіографія Гои очень обширна. Со значительнѣйшими или замѣчательнѣйшими мнѣніями о немъ мы встрѣтимся ниже, во второй половинѣ настоящей статьи.

I [1]).

Франсиско-Хосе де-Гоя и-Лусіентесъ родился 30 марта 1746 г. въ *Фуэнте-де-тодосъ* (въ переводѣ: „источникъ для всѣхъ"), маленькой арагонской деревушкѣ близъ Сарагосы. Родители его были простые земледѣльцы, владѣвшіе небольшой землицей съ домикомъ. Они нѣжно любили своего сына, бойкаго мальчика. Уже съ малолѣтства онъ выказывалъ большую склонность къ живописи, и расписалъ, между прочимъ, самоучкой церковь своего прихода, такъ что родители не воспротивились его желанію попытать счастья на артистическомъ поприщѣ. На 13-мъ году отъ роду Франсиско Гоя поступилъ въ мастерскую знаменитаго тогда въ арагонской провинціи живописца Хосе де-Луханъ-Мартинесъ, въ Сарагосѣ, „ревизора инквизиціи" по части картинъ и статуй, у котораго онъ и прожилъ цѣлыхъ шесть лѣтъ.

Предпріимчивый, пылкій и страстный характеръ Гоя поставилъ его вскорѣ, среди товарищей, во главѣ всякихъ шалостей, предпріятій, дракъ и увеселеній. Гоя всегда отличался такимъ же рвеніемъ къ работѣ, какъ и увлеченіемъ всякаго рода удовольствіями.

Во то время въ Испаніи чуть ли не ежедневно можно было видѣть на улицахъ самыя разнообразныя процессіи всевозможныхъ братствъ. Эти братства, вопреки своему названію, стояли обыкновенно другъ къ другу въ самыхъ враждебныхъ отношеніяхъ, что и обнаруживалось, при первомъ же столкновеніи, въ жестокихъ схваткахъ. Такъ, однажды, при встрѣчѣ двухъ подобныхъ процессій, произошла драка, кончившаяся, какъ нерѣдко тогда случалось, кровопролитіемъ. Гоя, бывшій однимъ изъ главныхъ зачинщиковъ этой злополучной схватки, оказался сильнѣе другихъ компрометированнымъ, но, предувѣдомленный во время одними пріятелемъ, монахомъ Сальвадоромъ, успѣлъ спастись бѣгствомъ отъ преслѣдованія „Святой Инквизиціи", и такимъ образомъ прибылъ въ Мадридъ въ 1765 г. Ему было тогда 19 лѣтъ.

Несмотря на скромность своихъ средствъ, родные Гоя не жалѣли ничего для сына и съумѣли дать ему возможность существовать въ Мадридѣ, какъ въ центрѣ, наиболѣе благопріятномъ для развитія его способностей. Однако, его успѣхахъ его въ живописи и о первыхъ его попыткахъ на художественномъ поприщѣ очень мало извѣстно.

[illegible]

улицахъ Мадрида, переходя, съ гитарой въ рукахъ и закутавшись въ плащъ, отъ одного балкона къ другому и распѣвая подъ ними хорошенькія „coplas".

Но одна изъ дуэлей молодого человѣка сдѣлалась очень извѣстной, и инквизиція вмѣшалась въ это дѣло. Гоѣ грозила явная опасность, вотъ ему и посовѣтовали спастись бѣгствомъ. Уже давно желалъ Гоя видѣть Римъ, а потому онъ теперь рѣшился отправиться въ Италію. Но не имѣя на это средствъ, онъ вступилъ въ труппу бойцовъ съ быками и, участвуя въ ихъ представленіяхъ, переходилъ вмѣстѣ съ ними изъ города въ городъ. Такимъ образомъ онъ совершилъ путешествіе по всей южной Испаніи.

Вѣренъ-ли или нѣтъ этотъ разсказъ Риберы, товарища Гои, во всякомъ случаѣ Гоя прибылъ въ Римъ истомленнымъ, больнымъ, исхудалымъ, съ очень тощей сумой. Судьба привела его въ домъ одной доброй старушки, отнесшейся къ нему съ большимъ участіемъ, а товарищи, съ которыми онъ здѣсь сошелся, свели его въ мастерскую испанскаго художника Байё (Bayeu), прежде когда-то его товарища въ мастерской у Лухана, а теперь ставшаго важной особой. Вскорѣ, получивъ денежную помощь отъ родителей и поддерживаемый друзьями, онъ могъ, не заботясь о завтрашнемъ днѣ, приняться за работу.

Пребываніе въ Италіи и итальянская школа живописи нисколько, ни даже въ самомалѣйшей степени, не повліяли на молодого испанскаго художника: онъ остался вполнѣ оригинальнымъ и самостоятельнымъ. Классическій, тогда всеобщій, стиль, ничуть не привился къ нему. Ни греческихъ, ни римскихъ, ни миѳологическихъ картинъ онъ не научился писать, и, можно сказать, даже почти вовсе никогда до нихъ не дотрогивался. Онъ не копировалъ со знаменитыхъ картинъ въ музеяхъ, какъ всѣ это дѣлаютъ, но лишь долго разсматривалъ ихъ. Всего болѣе его привлекалъ знаменитый портретъ папы Иннокентія XII, Веласкеса, во дворцѣ Доріа. Онъ не хотѣлъ подражать ни чьему стилю. Но, сверхъ того, Гоя очень мало писалъ въ Римѣ. Тѣ немногія картины, которыя онъ писалъ здѣсь, отличались (какая дерзость для того времени!) національнымъ содержаніемъ. И, что удивительнѣе всего, эти „странныя" картины привлекли къ себѣ общее вниманіе. Въ то время сама Испанія, ея нравы и даже народные костюмы были еще очень мало извѣстны, а художественные любители всѣхъ странъ и народностей, стекавшіеся отовсюду въ Римъ и посѣщавшіе здѣсь всѣ мастерскія, спѣшили пріобрѣсти произведенія этого начинающаго художника, еще слабыя, но уже [illegible] и выказывавшаго оригинальный талантъ. Гоя [illegible] нѣкоторою извѣстностью.

Онъ [illegible] свое аудіенціи у папы Бенедикта XIV, и въ [illegible] былъ его портретъ, [illegible] Онъ [illegible] въ Ватиканѣ. [illegible] Испаніи, [illegible] Екатерины II. [illegible]

въ Петербургъ, сдѣлалъ также и Гоѣ, какъ знаменитости, блестящія предложенія. Этотъ посланникъ былъ, вѣроятно, маркизъ Марулли, который, въ „Мѣсяцесловѣ съ роспиcью“ на 1772-й годъ, показанъ „русскимъ повѣреннымъ въ дѣлахъ въ Венеціи и въ другихъ мѣстахъ въ Италіи“. Но Гоя отказался и, навѣрное, къ лучшему для себя: ни одному иностранному художнику не повезло въ Россіи; но, что еще главнѣе, поселись Гоя на долгое время у насъ, онъ, вдали отъ отечества, многое утратилъ бы изъ своей характерности и національности и не совершилъ бы въ искусствѣ того, что̀ долженъ былъ совершить.

Французскій художественный критикъ Поль Мантцъ (Paul Mantz), перелистывая „Французскій Меркурій“ за 1772 г., нѣсколько лѣтъ тому назадъ нашелъ здѣсь замѣтку, свидѣтельствующую, что Гоя участвовалъ въ конкурсѣ, устроенномъ академіею художествъ въ Парижѣ. Заданная тема была: „Побѣдоносный Аннибалъ бросаетъ съ вершины Альпъ первый взглядъ на равнины Италіи“. Гоя получилъ за свою картину вторую премію. Фактъ—очень курьезный: тутъ дѣйствующимъ лицомъ является художникъ совершенно анти-академическій, не признававшій никакихъ правилъ и традицій, и однакоже онъ принимаетъ академическую программу и отдаетъ себя на судъ итальянской, т.-е. самой классической изъ классическихъ академій. Но замѣтка академіи, сопровождавшая признаніе за Гоей второй премія, очень цѣнна для насъ: она нѣсколько уясняетъ намъ довольно важный пробѣлъ въ дѣятельности арагонскаго художника въ этотъ римскій періодъ его жизни. „Академія“, говорится въ этой замѣткѣ, „замѣтила съ удовольствіемъ во второй картинѣ прекрасное умѣнье владѣть кистью, нѣкоторую горячность выраженія во взглядѣ Аннибала и много величія въ его позѣ. Если бы г. Гоя, при писаніи картины, держался ближе программы и вложилъ больше правды въ колоритъ, вѣроятно, многіе стояли бы за то, чтобъ ему дать первую премію“. Эти упреки парижской академіи Гоѣ, за то, что онъ удаляется отъ программы и что у него мало правды въ колоритѣ, ясно доказываютъ, что и тогда, при первыхъ своихъ шагахъ на художественномъ поприщѣ, онъ уже отличался смѣлостью и самостоятельностью, т.-е. именно тѣми качествами, которыя такъ широко развились у него впослѣдствіи.

Что касается до частной жизни Гои въ Римѣ, то и здѣсь онъ скоро пріобрѣлъ себѣ репутацію веселаго товарища, человѣка съ отважнымъ и необузданнымъ характеромъ, идущаго на встрѣчу всякимъ столкновеніямъ и галантерейнымъ приключеніямъ. Около 1774 г., онъ, между прочимъ, завязалъ романическую интригу съ одной молодой дѣвушкой изъ Трастевере (народнаго римскаго квартала за Тибромъ), которую строгіе родители засадили въ монастырь. Гоя возымѣлъ намѣреніе похитить молодую затворницу, прокрался ночью въ ея убѣжище, но былъ накрытъ монахами, которые и передали его тотчасъ же полиціи. Но Гоя не былъ уже въ то время первымъ встрѣчнымъ; имя его уже пользовалось достаточною извѣстностью: благодаря тому, что испанскій посланникъ при папскомъ дворѣ заступился за него, его выпустили изъ тюрьмы, и онъ покинулъ Римъ, оставивъ здѣсь по себѣ память смѣлаго сорви-головы, не отступающаго ни передъ чѣмъ.

Въ Римѣ Гоя познакомился и сблизился съ французскимъ живописцемъ Давидомъ, очень схожимъ съ нимъ по бурному темпераменту и натурѣ. Очень вѣроятно, что Давидъ сильно повліялъ на Гою: онъ былъ въ то время ярый свободный мыслитель и искренній республиканецъ; онъ былъ тогда человѣкъ, въ которомъ не было замѣтно и тѣни того придворнаго прихвостничества, какимъ онъ впослѣдствіи отличался при Наполеонѣ I. Поэтому онъ пришелся по вкусу Гоѣ и привилъ къ нему тѣ либеральныя и философскія воззрѣнія конца XVIII вѣка, которыми дышала тогда вся Франція, и которыя лежали глубоко въ характерѣ и духѣ Гои. Но, не взирая на такія близкія отношенія, Давидъ все-таки нисколько не привилъ къ нему своего лже-классическаго, лже-античнаго и бездарнаго направленія. Гоя остался самимъ собою. Онъ вернулся въ Мадридъ, готовый бороться со всякими предразсудками, злоупотребленіями и всякаго рода пасаліемъ. Но надо замѣтить, независимо отъ личнаго настроенія Гои, тогдашнее время вообще какъ нельзя болѣе благопріятствовало эмансипаціи мысли и духа. Знаменитый министръ Карла III, графъ Флорида-Бланка, старался мало-по-малу сломить всемогущество инквизиціи, а графъ д'Аранда, президентъ кастильскаго совѣта, съумѣлъ вырвать у короля декретъ, ограничивающій кругъ дѣйствій инквизиціи лишь одними преступленіями ереси и вѣроотступничества.

Вернувшись въ Испанію, Гоя поѣхалъ тотчасъ же на нѣкоторое время въ Фуэнте-де-тодосъ, къ своимъ „старикамъ“, какъ онъ ихъ называлъ. Тутъ Гоя жилъ въ самомъ центрѣ Арагоніи, среди поселянъ, вполнѣ, можно сказать, „на лонѣ природы“. Гоя страстно любилъ народъ и проводилъ большую часть времени среди него, участвуя во всѣхъ его удовольствіяхъ, забавахъ и сборищахъ. Тутъ-то онъ и подготовился къ послѣдующей своей дѣятельности національнаго живописца,—художника, которому было суждено передать на полотнѣ отживавшіе характерные нравы и обычаи своей родины. Изъ работъ его во время пребыванія въ Арагоніи извѣстны только двѣ картины, размѣровъ очень маленькихъ, но отличающіяся тонкостью колорита. Онѣ находятся въ настоящее время въ мадридской академіи художествъ. Одна изъ этихъ картинъ изображаетъ „Сумашедшій домъ“ и написана по наброску съ натуры въ сумашедшемъ домѣ въ Сарагосѣ; сюжетъ второй—„Засѣданіе суда инквизиціи“. Обѣ картинки довольно незначительны и мало художественны, но показываютъ, къ чему въ живописи и къ какимъ сюжетамъ уже и въ то время начиналъ стремиться художникъ.

Гоя женился въ 1775 г., вскорѣ по возвращеніи изъ Рима, по словамъ однихъ его біографовъ, на сестрѣ, а по словамъ другихъ—на дочери придворнаго живописца и бывшаго своего учителя въ Римѣ, Байё. Жена его, Хозефа, тихая и кроткая женщина, была отъ души предана непостоянному, хотя и доб-

рому своему мужу, этому герою нескончаемыхъ любовныхъ интригъ и любимцу разныхъ высокопоставленныхъ и придворныхъ дамъ. Всячески старалась она привязать его къ дому, но этого ей однако не суждено было увидѣть. Черезъ годъ у нихъ родился сынъ, которому впослѣдствіи, по смерти Гои, былъ за заслуги отца пожалованъ королемъ титулъ маркиза дель-Эспинаръ.

Около того времени, т.-е. въ 1775 г., въ Испаніи пользовался огромнымъ успѣхомъ и славой нѣмецкій живописецъ Рафаель Менгсъ, призванный къ испанскому двору Карломъ III. Въ Испаніи живопись была тогда въ полномъ упадкѣ, быть можетъ, еще болѣе, чѣмъ въ остальной Европѣ, а Менгсъ былъ знаменитость, и многіе считали его тогда „нѣмецкимъ Рафаэлемъ". Менгсъ сразу сталъ любимцемъ короля Карла III (покровительствовавшаго искусству, но очень мало смыслившаго въ немъ) и сдѣлался главой многочисленной школы, академической, безцвѣтной и анти-художественной, какъ всѣ тогда подобныя школы въ Европѣ. Менгсъ завѣдывалъ всѣми артистическими дѣлами и предпріятіями въ Испаніи и самодержавно распоряжался ими. Но мало-по-малу стала образовываться противъ него оппозиція, обвинявшая его въ анти-національномъ направленіи. Явилась даже брошюра, вѣроятно, принадлежавшая перу характернаго испанскаго художественнаго историка Бермудеса, пріятеля Гои, въ которой, подъ видомъ разговора между Мурильо и Менгсомъ, дѣятельность послѣдняго характеризуется, какъ совершенно противорѣчащая основному національному характеру испанской живописи.

Но вотъ любопытный фактъ. Хотя Гоя былъ единственнымъ испанскимъ художникомъ того времени, отличавшимся оригинальностью и не подчинявшимся вліянію Менгса, однако онъ въ эту эпоху вовсе не гнушался имъ и примкнулъ къ его кружку, такъ что даже по заказу Менга написалъ большую картину для вновь выстроенной въ Мадридѣ церкви св. Франсиско эль-Гранде, гдѣ работы были поручены наблюденію Менгса. Картина Гои, несмотря на то, что не отличалась особенными достоинствами, всѣмъ очень понравилась, и больше всѣхъ королю. Мудрено объяснить такія отношенія Гои къ Менгсу, такъ какъ мы слишкомъ недостаточно знаемъ факты изъ этой эпохи жизни Гои. Но всего вѣроятнѣе то, что Гоя тогда еще не достигъ полной самостоятельности мысли и характера, а все еще до извѣстной степени покорялся существующимъ фактамъ и авторитетамъ. Впрочемъ, несомнѣнно большую роль во всемъ этомъ играли его близкія отношенія къ живописцу Байё, который и отрекомендовалъ его Менгсу.

Графъ Флорида-Бланка, министръ Карла III, очень усиленно заботился о процвѣтаніи и развитіи промышленности въ Испаніи. Благодаря ему, въ концѣ царствованія Карла III стала, между прочимъ, разширяться и преуспѣвать королевская ковровая фабрика, находившаяся около Мадрида и извѣстная подъ названіемъ „Фабрики св. Варвары". Въ Испаніи издавна было въ обычаѣ украшать коврами стѣны дворцовъ, вывѣшивать ковры на балконы, на перила лѣстницъ, укладывать ими улицы, тамъ, гдѣ должны пройти королевскія особы во время процессіи. Карлъ III поручилъ Менгсу составить картоны для „Фабрики св. Варвары". Имѣлось въ виду декорировать цѣлый дворецъ въ окрестностяхъ Мадрида. Большую часть этихъ картоновъ Менгсъ передалъ Гоѣ, котораго уважалъ какимъ-то чудомъ, вопреки своимъ художественнымъ понятіямъ, предоставивъ ему полную свободу въ выборѣ сюжетовъ.

Гоя вдругъ явился здѣсь новаторомъ. Съ необычайною смѣлостью отказавшись отъ традицій того времени, онъ замѣнилъ миѳологію изображенія разныхъ героевъ и боговъ, которыми до той поры украшались дворцовыя стѣны въ Испаніи, какъ и во всей Европѣ,—сюжетами, взятыми изъ непосредственно окружавшей его народной жизни. Онъ написалъ тутъ сцены народныхъ увеселеній и забавъ, разныя игры, пляски, уличныя сцены, приключенія, праздники, охоты, рыбныя ловли и т. д. Картины эти, числомъ 38, долгое время хранившіяся въ мадридскомъ дворцѣ, переданы въ 1869 году, по распоряженію республиканскаго правительства, въ музей Прадо. Нововведеніе Гои имѣло большой успѣхъ и положило первое основаніе его славѣ, какъ національнаго бытоваго живописца. Имя его тогда же стало пользоваться популярностью въ Испаніи и сдѣлалось особенно извѣстно по этой серіи большихъ картоновъ.

Въ 1780 г. Гоя былъ избранъ членомъ академіи художествъ св. Фернанда. Ему было тогда всего 34 года. Художественныя произведенія, доставившія ему кресло академика, были слѣдующія: „Христосъ на крестѣ", въ церкви св. Франциска; „Проповѣдь св. Франциска на горѣ", въ той же церкви; серія картоновъ для ковровой фабрики св. Варвары, о которыхъ мы только что говорили; наконецъ, значительное число разныхъ бытовыхъ картинъ, и особенно нѣсколько историческихъ портретовъ очень крупныхъ размѣровъ.

Первая большая работа Гои, послѣ назначенія его академикомъ, была—росписаніе фресками одного изъ куполовъ соборнаго храма Божіей Матери дель-Пиларъ въ Сарагосѣ. Церковь эта отдѣлывалась тогда заново, и вся работа по части живописи была поручена соборнымъ капитуломъ живописцу Байё, который призвалъ къ участію въ работахъ своего родственника Гою и еще другихъ художниковъ. Здѣсь Гоя принужденъ былъ испытать много непріятностей, такъ какъ его эскизы не понравились церковному начальству, и ему пришлось измѣнять ихъ и подвергать одобренію Байё, а это сильно кололо его самолюбіе.

Мало-по-малу, однако же, слава Гои стала разростаться; вскорѣ онъ занялъ первое мѣсто среди мадридскихъ живописцевъ и сдѣлался общимъ любимцемъ. Старикъ Карлъ III, страстный любитель охоты, пожелалъ, чтобы Гоя написалъ съ него портретъ въ охотничьемъ костюмѣ. Было совершенно противно испанскимъ придворнымъ обычаямъ, чтобы портретъ короля писалъ съ натуры не „оффиціальный придворный живописецъ". Но 37-лѣтній Гоя, оригинальный, даровитый и блестящій, получилъ до-

ступъ ко двору черезъ графа Флорида-Бланка и здѣсь имѣлъ большой успѣхъ.

До тѣхъ поръ Гоя вращался въ совершенно иной средѣ. Онъ увлекался народными нравами и обычаями, часто сѣшивался съ толпой, участвовалъ во всѣхъ ея празднествахъ и забавахъ, самъ танцовалъ и управлялъ танцами простолюдиновъ на берегу Мансанареса, распѣвалъ пѣсни съ погонщиками муловъ, наблюдая, то тутъ, то тамъ, живописную позу, жестъ, движеніе, и вникая во внутренній смыслъ народныхъ обычаевъ. Его безпрестанно видали на базарахъ, на площадяхъ, среди народныхъ празднествъ и сборищъ толпы, и вскорѣ живописца Гою сталъ знать всякій послѣдній рабочій и обитатель мадридскихъ предмѣстій. Въ 1788 г., по смерти Карла III, вступилъ на испанскій престолъ сынъ его, Карлъ IV. Съ новымъ царствованіемъ, жизнь при дворѣ совершенно измѣнилась. Суровый ханжа Карлъ III налагалъ на всѣхъ окружающихъ узы лицемѣрія и воздержанія, притворной чистоты нравовъ и наружной скромности. Когда же вступилъ въ управленіе государствомъ король-добрякъ, до безконечности слабый и безпечный, и королева, извѣстная своею распущенностью и циническою безнравственностью, дворъ принялъ совершенно другой обликъ. Въ высшемъ обществѣ прорвались наружу бѣшенная страсть къ удовольствіямъ, полная распущенность нравовъ и необузданная роскошь.

Не далѣе, какъ мѣсяца три послѣ вступленія на престолъ, Карлъ IV возвелъ Гою въ должность „придворнаго живописца“. Это назначеніе очень удивило аррагонскаго художника. Года за два передъ тѣмъ, въ 1786 году, когда его назначили „королевскимъ живописцемъ“, онъ писалъ другу своему Сапатеру: „Я устроилъ себѣ завидный образъ жизни: ни въ комъ я не заискиваю, не жду ни въ чьей передней, беру работу съ большимъ разборомъ, и именно оттого-то, кажется, меня не оставляли и не оставляютъ въ покоѣ. Я такъ заваленъ разными заказами, что не знаю, какъ мнѣ со всѣмъ этимъ справиться!“ Попавъ въ большую милость къ королю, ставъ любимцемъ королевы и ея знаменитаго фаворита, герцога Манузля Годоя, „князя Мира“ (прозвище, полученное за одинъ удачно улаженный имъ миръ), Гоя, по характеру своему безпощадный сатирикъ, жестокій бичъ всякой нравственной распущенности, всякаго насилія и гнета, почувствовалъ себя очень привольно и свободно въ удушливой и испорченной атмосферѣ тогдашняго испанскаго двора. Если судить по одной внѣшности, можно было бы даже подумать въ то время, что этотъ элементъ приходится ему по вкусу, такъ какъ онъ тотчасъ же сталъ душою придворнаго общества и центромъ разныхъ галантныхъ приключеній. Но на самомъ дѣлѣ, это было не такъ. Крутясь въ мутномъ водоворотѣ блестящей и праздной жизни, участвуя въ разныхъ слабостяхъ, безпутствахъ и интригахъ своего антуража, Гоя не только никогда не отказывался отъ своихъ коренныхъ вкусовъ и правъ неумолимаго критика, но еще закалялся въ нихъ болѣе, чѣмъ когда-нибудь прежде, и, не обращая никакого вниманія на то, что такой-то сегодня осыпалъ его благоволеніями и милостями, онъ всегда готовъ былъ завтра же язвить его насмѣшкой и сатирой, когда чувствовалъ къ тому въ душѣ своей поводъ. Его нельзя было подкупить ни лаской, ни дружбой, ни какимъ бы то ни было расположеніемъ. Его нельзя было удержать также и никакимъ страхомъ.

Королева Марія-Луиза, родомъ итальянка, относилась съ величайшею благосклонностью къ остроумному и блестящему Гоѣ: его сатирическое направленіе, его ѣдкость и остроуміе забавляли ее. Высоко цѣня его, какъ необыкновенно пріятнаго, живаго и оригинальнаго собесѣдника, она дозволяла ему всевозможныя смѣлыя и колкія выходки и разсужденія — вѣдь это былъ только „артистъ“ и ничего болѣе, человѣкъ безъ всякаго оффиціальнаго характера и значенія! Слѣдовательно, ему можно было позволить безнаказанно и невинно во все вмѣшиваться. И Гоя умѣлъ отлично пользоваться такою исключительностью своего положенія.

Въ мадридскомъ высшемъ обществѣ, соперничая другъ съ другомъ, первенствовали въ то время, по знатности происхожденія, богатству и уму, двѣ дамы: герцогиня д'Альба и графиня Бенавенте. Съ обѣими ими Гоя велъ долголѣтнюю дружбу, писалъ для нихъ картины, рисовалъ каррикатуры и всяческіе рисунки. Прекрасными фресками (бытовыми сценами изъ современной испанской жизни) были имъ украшены залы загороднаго дворца (аламеды), въ окрестностяхъ Мадрида, графини Бенавенте, принадлежащаго теперь по наслѣдству герцогу д'Оссуна. Но когда, впослѣдствіи, эти двѣ дамы, герцогиня д'Альба и графиня Бенавенте, перессорились, то Гоя перешелъ на сторону герцогини д'Альба, молодой и красивой, тогда какъ соперница ея во франтовствѣ, роскоши и приключеніяхъ, была стара и непріятна. Множество рисунковъ Гои наполнены портретами, въ разныхъ видахъ, боготворимой имъ красавицы, и въ то-же время множество рисунковъ посвящено каррикатурамъ на комически-молодившуюся и давно отцвѣтшую старуху, графиню Бенавенте. Въ то же время онъ сталъ рисовать ѣдкія каррикатуры и на королеву Марію-Луизу, потому что былъ душой и тѣломъ на сторонѣ герцогини д'Альба, когда она стала въ оппозицію къ Маріи-Луизѣ и изо всѣхъ силъ всячески старалась выказать ей свою антипатію и независимость. Выведенная изъ терпѣнья, королева велѣла, въ 1793 году, герцогинѣ д'Альба удалиться отъ двора и отправиться въ ея имѣніе въ Андалузіи, Санъ-Лукаръ. Съ нею вмѣстѣ отправился туда Гоя, которому велѣно было „уѣхать изъ Мадрида на два мѣсяца, для поправленія здоровья“. Только онъ прожилъ у герцогини въ гостяхъ гораздо дольше предписанія. Онъ остался у нея въ имѣніи цѣлый годъ: еще въ Мадридѣ онъ успѣлъ сдѣлаться самымъ интимнымъ другомъ герцогини.

Но эта ссылка, кромѣ величайшихъ блаженствъ, ознаменовалась для Гои и великимъ несчастіемъ. У путешественниковъ въ дорогѣ сломался экипажъ; до ближайшей деревни было еще порядочно далеко, и Гоя, обладавшій значительной силой, принялся поднимать свалившійся экипажъ, а потомъ, поднявъ его,

[illegible]

[illegible] таки, чему только Испанія и современные ей испанцы, по преимуществу современный себѣ живой простой народъ. Гоя исполнилъ эту задачу: сложную работу съ изумительною быстротой—въ теченіе трехъ послѣднихъ 1792 года. Этими фресками онъ достигъ высшей точки своей славы при жизни и у знати, а вмѣстѣ съ тѣмъ и высшей точки популярности у остальнаго испанскаго народа.

Къ этой же эпохѣ относится еще очень извѣстная у испанцевъ картина Гоя, масляными красками находящаяся въ Толедскомъ соборѣ и изображающая „Шѣствіе Іуды". Эта картина отличается горячимъ колоритомъ и эффектнымъ освѣщеніемъ, отчасти напоминающимъ манеру Рембрандта.

Но въ эту пору совершается крупный переворотъ въ направленіи дѣятельности Гоя. Изъ живописца онъ становится почти исключительно рисовальщикомъ-граверомъ. Однако, промѣнявъ кисть на карандашъ и гравировальную иглу, онъ ничего не теряетъ. Напротивъ, онъ становится на настоящую свою дорогу и именно въ этихъ новыхъ произведеніяхъ своихъ создаетъ то, что должно было на вѣки-вѣковъ упрочить его славу не для одной Испаніи, но и для всей Европы.

Еще съ 30-хъ годовъ своей жизни Гоя занимался гравюрой. Онъ всегда страстно любилъ великаго испанскаго живописца Веласкеса: его правдивость, его реальность, его удаленіе отъ всего условнаго и академичнаго сильно дѣйствовали на душу Гоя, потому что вполнѣ соотвѣтствовали его собственному настроенію. И вотъ, Гоя задумываетъ воспроизвести, посредствомъ гравюры, лучшія и замѣчательнѣйшія созданія своего великаго учителя. Но воспроизведенія эти онъ дѣлаетъ не посредствомъ гравюры рѣзцомъ (gravure au burin) — способа классическаго, тяжелаго, медленнаго и часто слишкомъ механически правильнаго, но посредствомъ гравировальной иглы и травленія крѣпкой водкой (eau-forte) способа быстраго, свободнаго, капризнаго и исправительнаго, а главное—въ высшей степени художественнаго и живописнаго. Здѣсь у него передъ глазами были великіе, исправленные образцы Рембрандта, т. е. того художника, котораго Гоя, вмѣстѣ съ Веласкесомъ, любилъ выше всѣхъ остальныхъ [illegible]. И вотъ, начиная съ 1775 года, [illegible]

другихъ капитальнѣйшихъ произведеній Веласкеса: его „Питуховъ, увѣнчиваемыхъ Бахусомъ“ (Los borrachos), „Менинпа“, „Эзопа“, „Водоноса“ и многихъ изъ числа знаменитыхъ его „Карлъ“ и „Шутовъ“.

Послѣ того, награвировавши еще нѣсколько собственныхъ своихъ рисунковъ (впрочемъ, не представляющихъ особеннаго интереса по содержанію, такъ какъ все это—по большей части этюды съ натуры, фигуры съ содержаніемъ этнографическимъ), Гоя оставляетъ на нѣсколько лѣтъ въ сторонѣ гравировальную иглу и крѣпкую водку. Но, начиная съ 1793 года, онъ вдругъ возвращается съ новою страстью къ старинному своему художественному способу и начинаетъ производить, одно за другимъ, самыя значительныя созданія всей своей жизни. Оставлены у него теперь въ сторонѣ придворные портреты, граціозныя картины изъ испанской народной жизни, сюжеты религіозные. Онъ весь предается одной цѣли: сатирѣ и грозному бичеванію того, что̀ казалось ему ненавистно и невыносимо въ тогдашней испанской жизни. Съ 1793 по 1798 годъ, онъ награвировалъ первую серію композицій, подъ заглавіемъ: „Капризы“ (Los caprichos), состоящую изъ 80 листовъ. Въ началѣ настоящаго столѣтія, ранѣе 1810 года, онъ награвировалъ вторую серію, носящую названіе: „Пословицы“ (Los proverbios), состоящую изъ 18 листовъ; наконецъ, отъ 1810 по 1815 годъ, онъ награвировалъ третью серію, названную имъ: „Бѣдствія войны“ (Los desastros de la guerra), состоящую изъ 80 листовъ. Первыя двѣ серіи содержатъ сюжеты чисто испанскіе и относятся къ разнообразнымъ событіямъ и личностямъ исключительно испанской жизни того времени; третья серія изображаетъ сцены изъ ужасной эпохи французскаго нашествія на Испанію при Наполеонѣ I, въ 1808 году.

Вначалѣ, многіе въ Испаніи, въ томъ числѣ самъ добродушный король Карлъ IV, не понимали настоящаго значенія художественныхъ сатиръ Гои; большинство видѣло въ этихъ прекрасныхъ гравюрахъ изящныя, безобидныя картинки à la Rembrandt, только-взятыя изъ современныхъ испанскихъ нравовъ. Но инквизиція, доживавшая тогда послѣднее свое время, и потому особенно подозрительная и злая, скоро догадалась о томъ, что̀ такое въ самомъ дѣлѣ крылось въ красивыхъ гравюрахъ Гои. Она стала его преслѣдовать, уже распустила надъ нимъ когти, собиралась притянуть его къ отвѣту, и тутъ бы ему, конечно, не сдобровать; но выручилъ его самъ король, столько его всегда любившій, а вмѣстѣ съ королемъ и первый его министръ, королевинъ фаворитъ, герцогъ Годой. По внушенію этого послѣдняго, король объявилъ, что „онъ самъ заказалъ Гоѣ его „Caprichos“, и потому потребовалъ къ себѣ всѣ доски и отпечатанныя съ нимъ гравюры. Только этимъ и спасся художникъ и его великія произведенія. Инквизиція, скрежеща зубами, принуждена была отступиться отъ своей жертвы.

Въ 1803 году, Карлъ IV былъ свергнутъ съ престола по интригамъ своего сына, будущаго короля Фердинанда VII—интригамъ, которыми ловко воспользовался Наполеонъ I: подъ видомъ помощи испанскому народу противъ его короля, онъ затопилъ Испанію французскими войсками, наполнилъ страну всѣми ужасами дикаго, безобразнаго варварства, и посадилъ на испанскій престолъ своего брата Іосифа. Вмѣстѣ со всею тогдашнею знатью, вмѣстѣ со значительною частью средняго класса, Гоя сталъ—по наружности—на сторону новаго владыки, которому явно противиться онъ не имѣлъ возможности. Но, удалясь въ уединенный свой домикъ на берегу Мансанареса, онъ почти ни съ кѣмъ не видался изъ прежнихъ знакомыхъ, и только жилъ газетными извѣстіями, жадно поглощаемыми, безчисленными слухами, носившимися тогда по всей Испаніи, а иногда и тѣми страшными сценами, которыя собственными глазами ему доводилось видѣть. Онъ проводилъ время въ набрасываніи и гравированіи рисунковъ, гдѣ пламенно высказывалъ всю свою ярость, все свое негодованіе, всю свою злобу на совершавшіяся событія. Въ началѣ еще онъ продолжалъ рисовать въ своихъ „Пословицахъ“ желчныя, ядовитыя сатиры на прежнихъ правителей Испаніи, доведшихъ ее до настоящаго ужаснаго положенія и иноземнаго нашествія, а также сатиры на „Святую Инквизицію“, которая всегда такъ усердно помогала этимъ правителямъ въ ихъ мрачномъ дѣлѣ. Но скоро потомъ онъ оставилъ ихъ всѣхъ въ сторонѣ, и нераздѣльно предался своему кипучему негодованію и ярости противъ французовъ и ихъ нашествія. Сначала онъ написалъ двѣ картины масляными красками, изображающія сцены кровавыхъ расправъ французовъ съ испанцами и испанцевъ съ французами (знаменитыя картины: „2-ое мая“ и „Сцена изъ 2-го мая“, находящіяся въ мадридскомъ музеѣ); но картины уже казались ему теперь способомъ слишкомъ долгимъ и медленнымъ для того, чтобы передавать народу свои чувства гнѣва и негодованія. И онъ принялся снова за иглу и крѣпкую водку. Онъ ими поднималъ на дыбы и воодушевлялъ до фанатизма испанцевъ, шедшихъ потомъ на французовъ съ ружьями, вилами и топорами.

Когда въ 1814 г. вернулся въ Мадридъ Фердинандъ VII, этотъ новый король, мрачный, фанатичный реакціонеръ, хотя и оставилъ Гою въ прежней его должности придворнаго живописца и даже поручилъ ему написать съ себя портретъ, однако относился къ нему уже совершенно иначе, чѣмъ отецъ его, Карлъ IV, потому что понялъ истинное значеніе его „Капризовъ“ и всей его сатирической дѣятельности. Гоя былъ въ то время уже старъ; ему было около 70 лѣтъ; жена его давно уже умерла; изъ всѣхъ дѣтей остался въ живыхъ одинъ только сынъ; лучшіе друзья были въ изгнаніи, а глухота его сдѣлалась нестерпимой. Тѣмъ не менѣе, онъ все еще продолжалъ работать и написалъ двѣ большія картины масляными красками: „Святыя Руфина и Іустина“ и „Св. Іосифъ де-Каласансъ“. Но все это было выполнено имъ не по собственному желанію и влеченію, какъ онъ работалъ съ конца 90-хъ годовъ, а по заказу. Къ первой картинѣ, разсказываютъ, онъ даже очень долго не находилъ въ себѣ куража приступить.

…же ожидать отъ художественныхъ созданій, …ыхъ нехотя, поневолѣ, съ великимъ не… …мъ?

…дніе годы своего пребыванія въ Мадридѣ …жилъ въ своемъ домикѣ (quinta) на берегу Манзареса, среди наводящихъ страхъ и ужасъ фантастическихъ …сокъ, которыми онъ собственноручно …писалъ … стѣны. Но глубоко чувствуя скуку …чес… …очти всѣми забытый, и, вмѣстѣ, не … …анжескаго и грубо-деспотиче… … Испаніи, Гоя отпросился у … …ницу „для поправленія здоровья“. … …мъ въ 1822 году въ Парижъ, а … поселился въ Бордо, гдѣ и оставался до … г., пріѣзжая всякій годъ въ Мадридъ лишь на …олько дней, чтобы присутствовать при боѣ быковъ, своей вѣчной страсти. Послѣ того онъ еще … пріѣхалъ въ Мадридъ въ 1827 году, чтобъ выпросить себѣ у короля „безсрочный отпускъ“. Несмотря на всю свою нелюбовь къ художнику-сатирику, …литику независимому и свободно-мыслящему, король …отнесся къ нему съ наружнымъ почтеніемъ, какъ къ …кественной славѣ Испаніи. Онъ … …ему просимый …рочный отпускъ, но потр… …ъ онъ позво… …ъ новому придворному …ницу, … …ебя портретъ. Это и … …лось. и … …характерный, благ… …ата… … …находится теперь въ … …въ. Тогда Гоя, въ п… … …а, вернулся въ Бордо. … … …были полны раздраженія … …орывовъ. Никто на не… …всѣхъ окружающихъ постоянно … …злил… и все-таки не переставалъ работать карандашомъ. Число его рисунковъ этого времени громадно. Наконецъ, 15-го марта 1828 г., онъ умеръ, 82 лѣтъ отъ роду, но все еще полный жизни, силъ и неукротимой энергіи. Послѣ торжественныхъ похоронъ, бренные останки великаго художника были погребены на кладбищѣ въ Бордо.

II.

Между европейцами, еще раньше французовъ впервые остановили вниманіе свое на Гоѣ англичане. Это произошло совершенно случайно. Но цѣнителями оказались не художники, не критики, не писатели, не любители, а военные. Именно, это были разные англійскіе офицеры, находившіеся при маршалѣ Веллингтонѣ съ его отрядомъ, въ началѣ нынѣшняго столѣтія, для того, чтобы помочь Испаніи защититься отъ французскаго нашествія. Нѣкоторые изъ этихъ англичанъ были свидѣтелями энтузіазма, возбуждаемаго въ испанцахъ рисованными и гравированными сатирами Гоя на политическія событія тогдашней Испаніи, на королевскій домъ, на разныя власти, на инквизицію, на всяческое начальство (все это—въ его „Капризахъ“), наконецъ, видѣли кровавыя картины и сатиры его на тэмы французскаго нашествія (въ его „Бѣдствіяхъ войны“). Когда война испанская кончилась, и власть Наполеона была уже сломлена не только въ Испаніи, но и во всей Европѣ, эти англичане повезли съ собою въ Англію многія произведенія Гоя, не только его гравюры, а даже нѣкоторыя картины его, писанныя масляными красками [1]).

Но гравюры и картины Гоя въ ту пору такъ и замерли въ Англіи, въ частныхъ домахъ и любительскихъ коллекціяхъ. Гою все-таки продолжали не знать въ Европѣ. Его открыли въ самомъ дѣлѣ для Европы лишь лѣтъ 20 спустя, и это сдѣлали французы. Въ серединѣ 30-хъ годовъ нашего столѣтія, начинается у французскихъ писателей, литераторовъ, художественныхъ критиковъ, настоящій походъ въ пользу Гоя—походъ горячій, страстный, настоящій походъ открывателей неизвѣстныхъ горизонтовъ, странъ и людей. Въ теченіе 50-ти лѣтъ, прошедшихъ съ той поры, …нцузы написали о Гоѣ множество статей и книгъ, … …учили своего новаго героя съ величайшею подробностью и любовью, вовсе даже позабывъ то, что именно этотъ испанецъ наполнилъ лучшія и высшія свои созданія злыми нападками на французовъ, на ихъ „великую“ армію, на ихъ солдатъ, на варварства и злодѣйства наполеоновскихъ „великихъ“ во… …Въ своемъ увлеченіи новооткрытымъ свѣтомъ, … …отложили даже на минуту въ сторону свой …атріотизмъ,—а онъ ли еще былъ у нихъ … …во времена Луи Филиппа? Восхищенные … …ностью, огнемъ и смѣлымъ починомъ Гоя, … …авляли его на всѣ лады и сдѣлали, одни, …ебѣ, гораздо болѣе для знаменитости Гоя, … …остальные европейцы, вмѣстѣ сложенные, … …числѣ и сами испанцы.

Результатомъ всего этого движенія было то, что теперь уже розысканы, узнаны, приведены въ извѣстность *всѣ* созданія Гоя, начиная отъ самыхъ крупныхъ и кончая самыми маленькими. Это были, во-первыхъ, настѣнныя фрески, картины масляными красками, портреты, эскизы, наброски, рисунки. Во-вторыхъ же, это были гравюры. Ихъ существовала налицо огромная масса; но далеко не всѣ, сдѣланныя рукой Гоя, были изданы въ свѣтъ: многія, по разнымъ причинамъ, вовсе не были отпечатаны и пущены въ общее обращеніе при жизни Гоя; другія, хотя и были изданы, но въ такомъ небольшомъ количествѣ экземпляровъ, что давнымъ-давно исчезли и, можно сказать, почти вовсе никому не были извѣстны. Требовалось всю ихъ массу узнать и опубликовать. Нашлись любители, французы и испанцы, которые стали собирать повсюду, на всѣхъ концахъ Испаніи, разсѣянные экземпляры награвированныхъ Гоей листковъ, ставшихъ нынѣче такою рѣдкостью, и образовали изъ нихъ цѣлыя коллекціи. Нашлось въ семействѣ Гоя даже большинство подлинныхъ металлическихъ досокъ съ гравюрами Гоя, и тогда мадридская академія художествъ пріобрѣла ихъ, въ началѣ 60-хъ годовъ, всѣ, и выпустила въ свѣтъ новое съ нихъ изданіе. Но вмѣстѣ съ тѣмъ академія купила также отъ нѣкоего Кардереры, страстнаго обожателя

[1]) *Carderera*, François Goya, статья въ „Gazette des Beaux-Arts“, 1863, т. XIII, стр. 238.

Гои, въ теченіе многихъ лѣтъ собиравшаго его произведенія,—огромную коллекцію оригинальныхъ рисунковъ и гравюръ этого художника. Такимъ образомъ, всѣ гравюры Гои находятся нынѣче уже въ прочной и надежной гавани. Фрески и картины находятся точно въ такихъ же прочныхъ и надежныхъ гаваняхъ: однѣ—въ Національномъ мадридскомъ музеѣ, гдѣ образуютъ очень значительную отдѣльную коллекцію, другія—въ церквахъ, гдѣ ихъ хранятъ, какъ зѣницу ока; наконецъ, третьи—въ собраніяхъ у знатныхъ и богатыхъ испанскихъ и иныхъ баричей, которые также ими гордятся, какъ великими драгоцѣнностями. Вмѣстѣ съ тѣмъ, какъ сами испанцы, такъ и люди другихъ національностей, занялись тщательнымъ розысканіемъ біографическихъ матеріаловъ о Гоѣ, и, благодаря имъ, всего же болѣе опять-таки французамъ, жизнь Гои стала теперь наконецъ извѣстна до послѣднихъ подробностей и даетъ богатый матеріалъ для оцѣнки натуры и характера этого своеобразнаго испанца.

Произведенія Гои оцѣнивались въ Европѣ очень различно. Одни видѣли въ немъ попреимуществу живописца, другіе попреимуществу гравера, третьи—и живописца, и гравера, равно замѣчательныхъ. Послушаемъ этихъ мнѣній. Начнемъ съ перваго, цѣнящаго Гою всего больше, какъ живописца.

„Былъ ли Гоя, въ общей сложности, великимъ художникомъ?“, спрашивалъ въ 1834 году неизвѣстный авторъ біографіи Гои въ „Magasin pittoresque“. „Судя по мнѣнію, всего чаще нами слышанному (въ Испаніи), онъ надѣялся воскресить Веласкеса; но, намъ кажется, онъ въ серьезной живописи всего скорѣе достигнулъ манеры Рейнольдса“...

„Композиціи Гои полны огня, фигуры его необыкновенно выразительны, хотя онъ и мало заботился о правильности рисунка“, говорилъ въ 1837 году художественный лексиконъ Наглера.

„Картины Гои—восклицалъ въ 1839 году Віардо въ своихъ „Notices sur les principaux peintres de l'Espagne“, говоря про знаменитые колоссальные верховые портреты Карла IV и Королевы Маріи-Луизы,—созданія, конечно, очень несовершенныя, особливо въ складѣ лошадей, гдѣ оказывается множество грубыхъ погрѣшностей противъ рисунка; но головы и торсы дѣйствующихъ лицъ представляютъ такія поразительныя и неожиданныя красоты, въ этомъ неудовлетворительномъ общемъ заключается такой могучій эффектъ, тонъ такой твердый, краска такая правдивая, кисть такая смѣлая и сильная, что нельзя не любоваться на эти рѣдкія качества, при всемъ сожалѣніи о погрѣшностяхъ, никоимъ образомъ вполнѣ не искупленныхъ. Гоя—послѣдній потомокъ, хотя и въ отдаленной степени, великаго Веласкеса. Это—та же манера, только болѣе распущенная, болѣе порывистая, болѣе разнузданная“...

„Талантъ Гои,—писалъ Теофиль Готье въ 1842 году, въ „Le cabinet de l'amateur et de l'antiquaire“,—хотя и вполнѣ оригинальный, представляетъ, однакоже, странное смѣшеніе Веласкеса, Рембрандта и Рейнольдса. Онъ напоминаетъ, въ одно и то же время, или порознь, каждаго изъ этихъ трехъ мастеровъ, но только такъ, какъ сынъ напоминаетъ своихъ предковъ,—безъ рабскаго подражанія, и скорѣе по однородности таланта и предрасположенія, чѣмъ по преднамѣренности воли. Въ мадридскомъ музеѣ есть его конные портреты Карла IV и королевы Маріи-Луизы. Головы написаны превосходно, полны жизни, тонкости и ума; также „Пикадоръ“ и „Побоище 2-го мая“, изъ временъ французскаго нашествія. Въ мадридской академіи художествъ любуются на „Лежащую женщину“ въ костюмѣ маи (испанки изъ простаго народа); она—чудесна, изящна, а по краскѣ—прелестна. У герцога Оссуны есть отличныя картины Гои, да и вообще нѣтъ въ Испаніи такого аристократическаго дома, гдѣ не хранилось бы какого-нибудь портрета или эскиза Гои. Внутренность церкви Санъ-Антоніо де-ла Флорида, гдѣ всякій годъ бываетъ праздникъ при великомъ стеченіи народа, въ ½ мили отъ Мадрида, росписана фресками Гои съ тою свободой, съ тою смѣлостью и эффектомъ, которыми онъ особенно отличается. Въ Толедо, въ одной изъ капитульныхъ залъ при соборѣ, мы видѣли его картину, представляющую „Преданіе Христа Іудой“. Здѣсь такой эффектъ ночного освѣщенія, отъ котораго не отказался бы самъ Рембрандтъ, и ему-то я эту картину и приписалъ бы, если бы одинъ каноникъ не указалъ мнѣ подлинной подписи живописца Карла IV. Въ ризницѣ севильскаго собора есть также картины Гои, очень замѣчательныя: „Св. Юстина и св. Руфина, дѣвственницы и мученицы“...

„Въ продолженіе перваго своего періода—говорилъ въ 1848 году неизвѣстный авторъ біографіи Гои въ колоссальномъ Мейеровомъ „Conversations-Lexicon“,—Гоя написалъ невообразимое множество народныхъ сценъ, имѣющихъ сюжетомъ бои быковъ, приключенія съ разбойниками, извозчиками, народные праздники и т. д. Въ этой первой манерѣ чувствуется у Гои недостатокъ строгаго рисунка, но естественное выраженіе и могучее освѣщеніе вознаграждаютъ за этотъ недостатокъ. Вторая его манера отличается всего болѣе массою воздуха между фигурами, эффектами свѣтотѣни, правдивымъ и прозрачнымъ колоритомъ, и извѣстною, ему исключительно свойственною, гармоніей. Онъ особенно любилъ картины Рембрандта, и, по его примѣру, принялся въ эту свою эпоху бережно распредѣлять свѣтъ, для того, чтобы освѣщенныя части производили потомъ больше впечатлѣнія. Но главнымъ его образцомъ былъ Веласкесъ: изъ изученія этого геніальнаго живописца и наблюденія природы Гоя вынесъ умѣнье наполнять воздухомъ всѣ пространства между фигурами и оставлять безъ вниманія второстепенные предметы, могущіе вредить общему впечатлѣнію... Къ этому періоду относятся многіе его портреты, картины и фрески (слѣдуетъ перечисленіе ихъ), а позже, даже въ послѣдніе годы свои, Гоя писалъ прекрасныя и достойныя вниманія вещи; таковы: „Св. Іосифъ Каласантъ“, въ церкви Св. Антонія въ Мадридѣ, „Св. семейство“ для герцога Поблехасъ, Св. Юстина и Руфина“ въ севильс-

скомъ соборѣ, и картина, гдѣ Гоя представилъ себя принимающимъ лекарство отъ доктора Арріета, продлившаго его жизнь на нѣсколько лѣтъ...".

„Гоя не былъ ни рисовальщикомъ, ни колористомъ—говорилъ въ 1859 г. графъ Клеманъ-де-Ри въ своемъ прекрасномъ описаніи мадридскаго музея. Не взирая на все свое ученье въ Римѣ и полученную тамъ вторую премію, онъ явно презиралъ всѣ самыя даже первоначальныя основы своего искусства; но онъ замѣнилъ ихъ огнемъ, составлявшимъ всю его оригинальность и дававшимъ ему такіе эффекты, на которые никто не дерзнулъ бы. Его рисунокъ элементаренъ и поразительно неправиленъ; но движеніе всегда у Гои схвачено и передано сильно и оригинально. Его краски сѣры и бѣлесоваты; онѣ точно покрыты крепомъ. Но, при всѣхъ такихъ неблагопріятныхъ условіяхъ, производимое имъ впечатлѣніе очень часто правдиво и всегда очень ярко. Въ немъ, какъ бывало говаривалъ Вольтеръ, „чортъ сидѣлъ". Я видѣлъ большой эскизъ его, писанный точно кулаками и прицѣпленный на стѣнѣ въ одномъ темномъ корридорѣ мадридскаго музея. Онъ представляетъ „Возстаніе 2-го мая (1808 года)". Лошади похожи на какихъ-то животныхъ изъ Апокалипсиса, человѣческія фигуры—на тряпки; посреди этого сумбура формъ и красокъ, есть юноша, бросающійся съ кинжаломъ на французскаго мамелюка: у него чудное движеніе, онъ нарисованъ въ стилѣ почти античномъ. Впрочемъ, когда Гоя рѣшался быть поспокойнѣе и сдерживалъ свой талантъ, онъ могъ создавать произведенія истинно превосходныя. Доказательство тому—прелестный портретъ женщины въ вуалѣ (у г. Саламанки), или портретъ лежащей женщины, въ желтомъ, красномъ и черномъ костюмѣ махи, т.-е. франтихи въ національно-испанскомъ нарядѣ (въ академіи художествъ)...".

Полу-испанецъ, полу-французъ, Іріарте напечаталъ въ 1867 году цѣлую книгу о Гоѣ, самое полное и всестороннее сочиненіе объ этомъ художникѣ. Въ предисловіи Іріарте именно говоритъ, что „до сихъ поръ (т.-е. до конца 60-хъ годовъ) Гоя, лишь какъ граверъ офортомъ, занималъ настоящее свое мѣсто въ обожаніи рѣдкихъ любителей, имѣвшихъ возможность узнать всѣ гравированныя созданія Гои. Спеціальное же назначеніе настоящей книги (Іріарте)—дать публикѣ узнать Гою, какъ живописца". Сообразно съ такою задачей, Іріарте съ величайшею тщательностью и подробностью разсматриваетъ картины, фрески и портреты Гои, изъ-за которыхъ онъ изъѣздилъ всю Испанію вдоль и поперекъ, и потомъ произноситъ о нихъ сужденія самыя восторженныя. „Гоя—говоритъ онъ—написалъ однажды въ письмѣ къ одному испанскому художественному критику: „У меня было три учителя: природа, Веласкесъ и Рембрандтъ". У природы онъ заимствовалъ ея рельефъ и жизнь, ея животрепетаніе и огонь, ея выраженіе, крики, преувеличенія. Онъ перенялъ у Веласкеса великое пониманіе картины, его независимость, гордую осанку, его смѣлыя позы, его великолѣпную оболочку, тонкіе и серебристые тоны его тѣла, его смѣлое и порывистое выполненіе. Рембрандтъ трогаетъ и волнуетъ его, и изъ долгихъ размышленій своихъ передъ созданіями голландскаго мастера Гоя выноситъ человѣчный и убѣжденный взглядъ, высшую гармонію, мастерство свѣтотѣни, разумѣніе освѣщенія, носящагося по всему холсту, и твердую рѣшительность въ способѣ освѣщенія картины. Не слѣдуетъ приписывать мнѣ мысли, будто Гоя стоитъ на одной высотѣ съ Веласкесомъ и Рембрандтомъ: читатель долженъ помнить, что я изучаю личность курьезную, оригинальную, всего болѣе человѣка дѣйствія. Гоя явно идетъ отъ Веласкеса и Рембрандта, парящихъ на такой художественной высотѣ, куда онъ всегда стремился и никогда не могъ подняться. Но онъ не былъ также равнодушенъ къ стремленіямъ своихъ художественныхъ предковъ: Зурбарана, Риберы, Роэласа, Алонсо, Кано, Сеспедеса, Вальдеса, Сересо, Пареха, которые всего болѣе требовали отъ природы рельефа и силы, и которые, живя подъ горячимъ небомъ, кидающимъ глубокія тѣни, заставляли свои созданія вращаться среди мрака, изрѣдка пронизываемаго лучами и молніями... Гоя долженъ быть поставленъ въ разрядъ колористовъ. Даже въ своихъ рисункахъ, въ своихъ офортахъ, онъ ищетъ краску... Съ Гоей никогда не договоришься до конца, и тогда какъ на дачѣ (alameda) герцога Оссуны онъ пишетъ тонкія и деликатныя картины, напоминающія фактуру Фрагонара и остроумныя деликатности Ватто, должно быть сильно поражавшаго его,—въ мадридскомъ музеѣ онъ является пламеннымъ декораторомъ, довольствуется набросками страстными, но часто полными небрежности..."

Подобныхъ похвалъ Гоѣ, какъ живописцу, я могъ бы привести еще не мало, особенно изъ среды французскихъ писателей.

Впрочемъ надо замѣтить, что въ другихъ странахъ Европы, въ томъ числѣ даже въ самой Испаніи, Гоя, какъ живописецъ масляными красками, часто цѣнился гораздо менѣе, чѣмъ у французовъ. Такъ наприм., я укажу на испанскаго художественнаго писателя донъ-Сеферино-Араухо-Санчеса, который, въ своей книгѣ: „Los museos de Espana" (1875), очень высоко, конечно, ставитъ картины Гои и говоритъ, что это былъ художникъ геніальный, оригинальный, оставшійся совершенно одинокимъ, непокорявшійся современному общему теченію; но тутъ же прибавляетъ, что все-таки вовсе не слѣдовало посвятить въ мадридскомъ музеѣ цѣлую особую залу его произведеніямъ: вѣдь не устраивали же, говоритъ онъ, подобнаго апоѳеоза ни для одного другого живописца, даромъ что въ музеѣ есть довольно картинъ и Рубенса, и Тиціана, и Веласкеса, и т. д.

Нѣмецкіе критики оказывались еще строже. Я укажу, для примѣра, на извѣстнаго художественнаго писателя Люкке. Въ статьяхъ своихъ о Гоѣ, изъ которыхъ одна, болѣе сжатая, напечатана въ „Zeitschrift für bildende Kunst", а 1875, другая, болѣе обстоятельная и обширная въ изданіи „Kunst und Künstler, herausgegeben von Dohme", 1880, этотъ критикъ довольно невысоко цѣнитъ собственно живописную сторону Гои: „За картины его перваго періода, говоритъ онъ, Гою часто сравнивали то съ

Ватто, то съ нидерландскими жанристами; но навряд ли, даже издали, приближается онъ, въ самомъ дѣлѣ, къ одному изъ этихъ мастеровъ, не взирая на всю подвижность своего таланта. Положимъ, что многія жанровыя картины Гои рѣшительно напоминаютъ „scènes champêtres“ школы Ватто; но имъ не хватаетъ граціозности и художественной тонкости этого мастера, точно такъ же, какъ другимъ его картинамъ, сравниваемымъ съ нидерландскими, не достаетъ жизненной свѣжести и колоритнаго совершенства этихъ произведеній. Старательность художественной выдѣлки всего менѣе была ему свойственна. Онъ работалъ съ быстрой поспѣшностью, съ лихорадочнымъ нетерпѣніемъ, и въ живописи, какъ и въ рисункѣ, почти всегда оставался авторомъ лишь эскизовъ. Иной разъ онъ поверхностенъ до полной ничтожности, но потомъ опять поражаетъ необыкновенными эффектами, энергическимъ и своеобразнымъ выполненіемъ, а потомъ снова у него проявляется нѣчто совершенно условное, всего болѣе тамъ, гдѣ онъ стремится къ извѣстной изящности (наприм. въ „Манолѣ“ мадридской академіи художествъ, очень мало заслуживающей придаваемой ей издавна знаменитости). Въ другой картинѣ, также принадлежащей къ числу извѣстнѣйшихъ его произведеній (сцена изъ эпохи испанскаго народнаго возстанія противъ Мюрата, въ 1808 году, извѣстной подъ названіемъ „2-е мая“ и изображающей разстрѣливаніе испанцевъ французами), отталкивающее впечатлѣніе бравурной техники подавляетъ всякое другое впечатлѣніе...“ Религіозную живопись Гои Люкке цѣнитъ еще ниже. Онъ говоритъ, что, конечно, тутъ есть у него иногда хорошіе эффекты колорита, но содержаніе картинъ и фресокъ столько же небрежно и неисторично, какъ у всѣхъ декоративныхъ живописцевъ XVIII вѣка, которымъ задавалъ тонъ какой-нибудь Тьеполо со своими „grandes machines religieuses“. Всѣ тогдашніе живописцы: Ресту, Натуаръ, Фрагонаръ, съ ихъ разверзтыми небесами, улыбающимися, соблазнительными, кокетливыми фигурами ангеловъ и святыхъ, изображали только легкомысленный идеалъ общества XVIII вѣка. Но святые Гои стоятъ на нѣсколько ступеней ниже своихъ французскихъ товарищей: красоты его ангеловъ заимствованы всего чаще отъ испанскихъ „манолъ“, и у нихъ нѣтъ даже той элегантности формы, той веселости колорита, съ которыми выступаетъ легкомысленное французское искусство... Внутреннее ничтожество религіозной живописи XVIII вѣка нигдѣ такъ ярко не выказывается, какъ наприм. во фрескахъ Гои въ церкви San Antonio de la Florida... Гоя былъ всего счастливѣе въ портретахъ, говоритъ далѣе Люкке. Обыкновенно его сравниваютъ, въ этомъ отношеніи, съ Веласкесомъ. Безъ сомнѣнія, Гоя изучалъ этого мастера болѣе, чѣмъ всякаго другого, и именно еще въ самомъ началѣ своей карьеры. Въ портретахъ Гои очень замѣтно, какъ онъ въ тонѣ воздуха стремился къ живописному впечатлѣнію этого великаго мастера. Но когда Гою называютъ Веласкесомъ XVIII вѣка, то это нечто иное, какъ хвалебная фраза. Лучшіе его портреты, въ сравненіи съ дышащими могучею жизнью портретами Веласкеса, выходятъ плоски и жидки; въ сравненіи съ геніальнымъ реализмомъ Веласкеса, съ энергіею и духовною силою его творчества, творчество Гои оказывается лишь очень обыкновеннымъ, позы его фигуръ отзываются „позированіемъ“... Вообще, однакоже, портреты Гои все-таки стоятъ далеко выше манерныхъ портретовъ современныхъ ему живописцевъ“.

Таковы разнообразныя мнѣнія о Гоѣ, какъ собственно живописцѣ. Но когда дѣло идетъ о гравюрахъ Гои, сужденія получаютъ несравненно болѣе единства. Разногласія у критиковъ и цѣнителей почти не оказывается. Гравюры Гои всегда были гораздо болѣе извѣстны. Тогда какъ картины Гои масляными красками почти всѣ цѣликомъ находятся въ одной только Испаніи, такъ сказать, почти всѣ „прикованы“ къ Испаніи, гравюры его, еще съ начала настоящаго столѣтія поѣхали по всей Европѣ, сначала маленькими отдѣльными группами, потомъ цѣлыми массами, и теперь находятся во всѣхъ главнѣйшихъ публичныхъ и частныхъ коллекціяхъ. Поэтому ихъ давно уже узнали и оцѣнили.

Въ теченіе 40—50 лѣтъ, не было такой статьи, большой или малой, о Гоѣ, на испанскомъ, французскомъ, нѣмецкомъ, англійскомъ и даже итальянскомъ языкахъ (русскіе оставались въ сторонѣ, какъ мы говорили уже выше), гдѣ-бы не превозносились гравюры Гои, гдѣ-бы не отдавалось полной справедливости силѣ, выразительности, энергіи, остроумію, ѣдкости и, болѣе всего, національнымъ стремленіямъ Гои въ этихъ его созданіяхъ. Приводить образчики европейскихъ сужденій о гравюрахъ Гои затруднительно: ихъ слишкомъ много, и слишкомъ мудрено рѣшить, на которыхъ изъ нихъ остановиться. Но все-таки я представлю хоть нѣсколько изъ числа самыхъ характерныхъ и значительныхъ.

Неизвѣстный авторъ статьи о Гоѣ въ мейеровомъ „Conversations Lexikon“ говорилъ, еще въ 1848 году, что въ своихъ гравюрахъ онъ „почти равняется Рембрандту“.

Испанецъ Кардерера, описывая и критически разбирая подлинные рисунки Гои, послужившіе потомъ оригиналами для его гравюръ, говоритъ про „Бѣдствія войны“: „Эти созданія закрѣпляютъ за Гоей самое высокое мѣсто среди художниковъ. Нагія человѣческія фигуры убитыхъ были изучены имъ съ натуры, и формы часто полны такого благородства и такой живописной убѣдительности, которыя неизвѣстны художникамъ натуралистамъ и даже самому Рембрандту... Про „Пословицы“ Гои онъ же говоритъ: „Эти рисунки обнаруживаютъ такое смѣлое, такое капризное, такое близкое къ грандіозности воображеніе, что, по нашему мнѣнію, никогда ни одинъ художникъ не создалъ ничего подобнаго. Такъ и хочется сказать, что этотъ аррагонецъ спускался въ самыя мрачныя сферы ада, вмѣстѣ съ безсмертнымъ Дантомъ. Довольно будетъ указать на фигуру тощаго и нагого человѣка, похожаго на какое-то привидѣніе, съ большими драконовыми крыльями, который цѣпляется за скалу, готовую повалиться, а самъ глядитъ на небо, на которое хочетъ вскарабкаться. Какъ описать выраженіе ужаса этой тощей лысой

головы? Какъ разсказать совершенство рукъ, хватающихся за выступы скалы?.."

Что касается до исполненія, то Кардерера, въ одномъ числѣ статьи, съ энтузіазмомъ восклицаетъ: „Иныя изъ этихъ гравюръ были бы достойны того, чтобъ подъ нихъ подписался Рембрандтъ" (Gazette des beaux arts, 1860, vol. VI; 1863, vol. XV).

Еще выше ставитъ, въ своей книгѣ, гравюры Гои Пріарте. „Карикатура, или, лучше сказать, сатирическій рисунокъ, говоритъ онъ, занимаетъ очень первое мѣсто въ исторіи искусства. Но когда нѣсколько геній, вскорѣ набросанныхъ геніемъ, проникнутыхъ ретью дарованія, страстями и идеями своей эпохи, попадутся на глаза человѣку, изучающему политическую, нравственную или религіозную исторію извѣстной націи и раскрыть ее при совершенно особенныхъ освѣщеніи, гравированный листокъ становится историческимъ архивомъ, и самый страшный шарлатанъ обязанъ внимать ему. Часто, почти всегда, проистекающій вокругъ Гои есть вокругъ вдохновенія, и тотъ, кто не перелистываетъ собранія гравюръ Гои, чтобъ видѣть исторію тревожной эпохи, прожитой Гои съ 1760 по 1822 годъ. Гои всегда глубоко уменъ. Его офорты полны содержанія. Когда онъ открываетъ альбомъ, его офорты заставляютъ думать, точно такъ же, какъ страницы Паскаля или Монтескье. Онъ выражаетъ, не все можно сказать то, что Гои хотѣлъ по одному современному предмету, или рядъ современныхъ въ первомъ, то онъ или фантастическій, то онъ богатый и изъ придворныхъ, то онъ [illegible] и изъ общественныхъ [illegible]".

Лефортъ, въ превосходной своей монографіи о Гои (Francisco Goya. Etude biographique et critique. Paris, 1877), говоритъ про первую серію гравюръ Гои: „Капризы Гои, это—удивительно сложное созданіе, сатира, политическое произведеніе, написанное гравировальною иглою буквально замѣняетъ перо. Но, если мыслитель изслѣдуетъ здѣсь художника, влюбленнаго въ подчасъ заблуждающагося отъ того, въ свою очередь, и гравюръ ступовывается за живописцемъ, котораго никогда не покидаетъ его тонкое чувство колорита и эффекта, и который этимъ самымъ выигрываетъ иной разъ даже нѣкоторую сухость или слабость техническаго выполненія... Я полагаю, что для полнаго овладѣнія техникой эквалтинтъ [illegible] нельзя [illegible] Гои одно время [illegible] французскихъ „маленькихъ мастеровъ" XVII. вѣка какова Шампенъ и [illegible] [illegible] одной изъ [illegible] [illegible] Капризы" не похожими [illegible] [illegible] Гои понимать [illegible] [illegible] Нѣтъ [illegible] [illegible] [illegible] первый взглядъ [illegible] [illegible] [illegible]

гресъ, сковывающихъ свободу и стѣсняющихъ выраженіе человѣческой мысли!.."

Въ своей біографіи Гои, помѣщенной въ изданіи Доме: „Kunst und Künstler", Люкке также говоритъ: „Гравюры Гои—по большей части истинные капитальные образцы гравюры офортомъ. Смѣлость техники, бравурность штриха, пылъ и огненность выполненія, столько поразившіе французовъ, основаны здѣсь на самомъ твердомъ владѣніи техническими средствами, и, часто, на болѣе строгомъ художническомъ взвѣшиваніи, чѣмъ вначалѣ иному покажется... Конечно, нерѣдко встрѣчаются здѣсь также хлыщеватыя черты и художественное фразерство. Но гораздо чаще мы встрѣчаемъ непосредственное, поразительное выраженіе. Быстрыми набросками, въ самыхъ легкихъ очертаніяхъ, немногими рѣзкими линіями рисунка, Гоя умѣлъ очень часто достигать самыхъ поразительныхъ эффектовъ непосредственной жизни. Ничто не было такъ чуждо для Гои, какъ постиженіе подробностей. Иногда подумаешь, что Гоя во всей природѣ различалъ только массы, жесты, движенія. Онъ пропускаетъ все единичное, свѣтъ сосредоточенъ у него на немногихъ пунктахъ, выступающихъ изъ темноты глубокихъ тѣней..."

Характеризуя, затѣмъ, во всей подробности каждую изъ отдѣльныхъ серій Гои, Люкке въ общемъ замѣчаетъ, что „Гоя вездѣ полонъ ненависти и злобы противъ испорченнаго міра; онъ дышетъ полемикой, сатирой, отрицаніемъ. Такъ, напр., на одномъ листѣ въ „Бѣдствіяхъ войны", у него изображенъ мертвецъ, съ усиліемъ поднимающійся изъ могилы посреди двухъ привидѣній и пишущій на пескѣ: „Nada" (ничто)".

Таковы главнѣйшія изъ разнообразныхъ сужденій и приговоровъ о Гоѣ. Съ которымъ же согласиться?

Я думаю, для насъ будетъ всегда казаться самымъ вѣрнымъ, самымъ важнымъ и самымъ симпатичнымъ тотъ взглядъ, который цѣнитъ Гою всего болѣе, какъ автора гравюръ. Здѣсь онъ проявилъ истинную геніальность, весь настоящій свой оригинальный, совершенно своеобразный талантъ.

Какъ живописецъ, Гоя обладалъ многими хорошими, почтенными качествами, дѣлающими его интереснымъ, достойнымъ уваженія. Но этого еще мало. Останься онъ на всю жизнь только живописцемъ масляными красками, не сдѣлай онъ на своемъ вѣку ничего другого, кромѣ своихъ картинъ, фресокъ и портретовъ, онъ былъ бы только однимъ изъ второстепенныхъ живописцевъ XVIII-го вѣка и затерывался-бы въ общей массѣ талантливыхъ людей своего времени. Правда, XVIII-й вѣкъ не былъ особенно благопріятенъ искусству. Общій вкусъ Европы былъ сильно развращенъ „жантильностью", придворнымъ и театральнымъ кокетствомъ, условностью, приторностью и балетною граціею; поэтому не могъ не отличаться между остальными своими товарищами Гоя, чуждый, по самому существу натуры своей, всего галантерейнаго, сладкаго, цвѣточнаго и условнаго. Его здоровая, прямая натура, его неиспорченный тогдашнимъ повальнымъ классицизмомъ вкусъ выдвигали его на совершенно особенное мѣсто, и съ перваго же взгляда придавали его произведеніямъ своеобразный характеръ и значеніе. Но нельзя сказать, чтобы Гоя остался отъ головы и до пятъ не затронутъ зловредными вліяніями своего вѣка. Въ первый періодъ своей художественной жизни, онъ все-таки до извѣстной степени покорялся общему настроенію своего вѣка, писалъ и рисовалъ многочисленныя сцены, группы, фигуры въ вѣтренномъ или сахарномъ родѣ француза Ватто, или итальянца Тьеполо. Это навѣрное происходило у него безсознательно, по привычкѣ глаза и руки, развращенныхъ безчисленными примѣрами современности, въ школѣ, музеѣ и церкви; навѣрное онъ и самъ хорошенько не чувствовалъ, на кого похожи были испанки и испанцы, выходившіе въ 30-хъ и 40-хъ годахъ его жизни изъ-подъ его кисти и карандаша, какъ мало правды было во всѣхъ этихъ конфектныхъ пастушкахъ, танцующихъ и улыбающихся на берегахъ Мансанареса, мирно благоденствующихъ пейзанахъ, совершающихъ какія-то идиллическія глупости подъ гирляндами карточныхъ городовъ и деревень, и одѣтыхъ въ изящнѣйшія куртки и юбки, тогда какъ настоящая Испанія стонала отъ инквизиціи и фанатика-короля, дрожала отъ голода и нищеты, отъ преслѣдованія и стѣсненій, отъ хомута и кнута на каждомъ шагу. Гоя былъ такая здоровая, нетронутая, цѣльная художественная натура, что, почувствуй онъ даже и невольное свое сходство съ Ватто и Тьеполами, онъ своими руками самъ же разрѣзалъ бы на куски свои холсты и рисунки. Но въ томъ и бѣда, что онъ этого еще не замѣчалъ. И потому-то слишкомъ многое изъ того, что онъ писалъ и рисовалъ въ своей молодости, носитъ еще тотъ отталкивающій теперь для насъ безсмысленно-игрушечный характеръ, которымъ XVIII-й вѣкъ наполнилъ большинство своихъ созданій.

Испанцы отвели, въ своемъ мадридскомъ музеѣ, цѣлую огромную залу, въ верхнемъ этажѣ, картонамъ Гои, послужившимъ оригиналами для вытканныхъ по нимъ придворныхъ ковровъ. Что-жъ? И очень хорошо они сдѣлали. Уважая котораго-нибудь своего талантливаго человѣка, нельзя воздержаться отъ того, чтобъ старательно не хранить все, что еще добыть можно изъ „полнаго собранія сочиненій" этого талантливаго человѣка. Надо, чтобы всѣ его историческіе документы и *за*, и *противъ*, были на лицо. Но это еще не резонъ восхищаться всѣмъ собраннымъ. Наврядъ-ли теперь много найдется такихъ фанатиковъ Гои, которые, на манеръ французовъ, первоначальныхъ „открывателей" этого художника, все еще станутъ, даже и теперь, восхищаться картонами Гои и всѣми подобными его молодыми созданіями. Теперь слишкомъ уже ясно, что тутъ нѣтъ у него никакихъ испанцевъ и испанокъ прошлаго вѣка, а только фальшивое, разсахаренное ихъ эхо и тѣнь. Въ своемъ энтузіазмѣ отъ Гои, Теофиль Готье (всегда фразеръ и риторъ) увѣрялъ, что „въ могилѣ Гои погребено старое испанское искусство, навсегда исчезнувшій міръ тореровъ, манолъ, контрабандистовъ, воровъ, альгвазилей и колдуній, всѣ мѣстныя краски полуострова", что „Гоя пришелъ именно во-время для того, чтобы собрать и закрѣпить все это. Онъ воображалъ, что рисуетъ только свои „капризы", но нарисо-

валъ портретъ и исторію старой Испаніи, самъ не сознавая, того что служитъ новымъ идеямъ и вѣрованіямъ: его карикатуры будутъ скоро историческими памятниками". Многіе повторяли печатно эти легковѣсные пустячки стараго французскаго верхогляда. Гоя, низведенный на степень этнографическаго фотографа! Какое заблужденіе и какая близорукость! Точно будто это была бы великая заслуга съ его стороны скопировать съ натуры испанскихъ воровъ, альгвазилей, тореровъ, manolъ, разбойниковъ и колдуній XVIII-го вѣка, которые, вдобавокъ, вовсе даже и не содержатъ въ себѣ всю старую Испанію! Какъ будто въ этой старой Испаніи не было ничего по-важнѣе и по-характернѣе такого „мѣстнаго колорита"! Но всего важнѣе то, что даже и со стороны „мѣстнаго колорита", Гоя вовсе не игралъ, отведенной ему хвалителями роли въ тѣхъ произведеніяхъ, на которыя обыкновенно въ этомъ случаѣ указываютъ. Въ первую половину своей жизни, онъ все еще былъ не дѣйствительный, не настоящій реалистъ, и не вполнѣ еще разорванная связь его то съ классической школой, то съ принятыми привычками, сказывалась у него въ созданіяхъ на многомъ. У него все еще висѣли на ногахъ какіе-то пуды преданія и условности, а съ ними мудрено двигаться свободно и самостоятельно. Отъ этого-то, всѣ почти изображенія испанскаго простонародья въ картинахъ и рисункахъ первой половины жизни Гои, какъ ни просты и какъ ни правдивы иной разъ, а все-таки не могутъ считаться изображеніями, вполнѣ вѣрными и истинно-національными. Онъ однимъ изъ нихъ придавалъ нѣчто классическое, съ ложнымъ „достоинствомъ" и „важностью", во вкусѣ итальянскомъ; другія дѣлалъ болѣе галантерейными, во вкусѣ французскомъ, съ ложнымъ пейзанствомъ и раздушенными граціями. Кажется, никогда нельзя будетъ признать настоящими испанскими мужиками, мѣщанами и мѣщанками тѣхъ элегантныхъ мужчинъ, юношей и мальчиковъ, всѣхъ тѣхъ дамъ, дѣвицъ и дѣвочекъ, которые въ шолку, атласѣ и бархатѣ, съ театральными улыбками, позами и движеніями, наполняютъ картоны Гои, назначенные оригиналами для ковровъ и носящіе заглавія: „Завтракъ на берегу Мансанареса", „Праздникъ у церкви св. Антонія", „Дѣти, снимающія плоды съ дерева", Игра въ мячъ", „Качели", „Цвѣточницы" и т. д.,—которые наполняютъ, далѣе, его фрески въ аламедѣ герцоговъ Оссуна, — которые запружутъ, наконецъ, знаменитый его плафонъ въ церкви св. Антонія де-ла-Флорида. Одни изъ нихъ (первые)—болѣе элегантны и ложно-галантерейны, какъ пейзаны Ватто; другіе (въ церкви св. Антонія), хотя и носятъ испанскіе народные костюмы, но столь же классичны и условны, какъ, наприм., итальянцы въ картинахъ Леопольда Роберта: „Жнецы", „Мадонна дель-Арко" и т. д. И если между французами, нѣмцами и англичанами все еще есть люди, сознающіе разницу на этотъ условечный родъ искусства и согласные прощать всю его ложь изъ-за какихъ-то дилетантскихъ соображеній, изъ-за какого-то праздного любованья на краску или рисунокъ, то намъ, русскимъ, это все уже только смѣшно или жалко.

Въ своихъ религіозныхъ картинахъ и фрескахъ, Гоя еще болѣе неудовлетворителенъ. Ни дѣйствительнаго религіознаго чувства, ни дѣйствительнаго религіознаго настроенія, у него въ натурѣ не существовало. Какого же можно было бы ожидать отъ него изображенія различныхъ сверхъестественныхъ личностей, святыхъ, ангеловъ, мучениковъ и даже простыхъ благочестивыхъ людей? Понятно, что при недостаткѣ главнаго—того чувства, которое должно все собою одушевлять,—при равнодушіи или враждебности автора къ его сюжету и дѣйствующимъ лицамъ, у Гои должны были выходить картины только притворныя, холодныя, чисто формальныя. Это и признаютъ историки и критики Гои, даже самые энтузіастные, но только стараются выгородить Гою посредствомъ колорита, заставляющаго, будто бы, забывать всѣ недостатки сущности. Но что же такое колоритъ, одинъ, самъ по себѣ взятый? Онъ уже недостаточенъ для того, чтобы удовлетворить нынѣшняго, интеллигентнаго зрителя, думающаго и взвѣшивающаго прежде всего содержаніе, такъ, какъ бывало удовлетворялъ онъ стариннаго зрителя, прежде всего интересовавшагося виртуозностью и менѣе всего заботившагося о содержаніи художественныхъ произведеній. Притомъ же, колоритъ Гои, хотя вообще изящный, теплый и красивый, все-таки не обладаетъ такою необычайною силою, которая поражала бы зрителя до самозабвенія и заставляла бы на минуту замолчать его разсудокъ, принуждала бы простить, хотя на время, всѣ недостатки содержанія и формы.

Между собственно „колоритными" созданіями Гои, особенно славятся фрески его въ маленькой церкви Санъ-Антоніо де-ла-Флорида, близъ Мадрида. И дѣйствительно, какъ фреска въ куполѣ: „св. Антоній воскрешаетъ мертваго", изображающая громадную толпу народу, такъ и многочисленные ангелы, написанные Гоей на сводахъ, чрезвычайно пріятны для глаза по своему веселому, жирному, праздничному, яркому и немножко пестрому колориту: но пріятность эта не долго дѣйствуетъ на глазъ, и уже черезъ нѣсколько мгновеній зритель остается недоволенъ и ангелами, явно списанными съ красивыхъ, элегантныхъ дамъ испанскаго двора, въ бальныхъ костюмахъ, и народной толпой, прикрашенной, „облагороженной", прилизанной и сильно обезхарактеренной.

Другія религіозныя картины Гои: „Предавіе Іуды", „Причащеніе Св. Іосифа Каласанса". „Св. Франциск у постели умирающаго", „Св. Юстина и Руфина" и т. д., банальны и незначительны въ такой степени, что никакой колоритъ, хотя бы въ десять разъ болѣе изящный, чѣмъ тотъ, что у него въ дѣйствительности есть, не придалъ бы уже имъ теперь интереса и значительности.

Что касается портретовъ Гои, столько расхваленныхъ въ прежнее время французскими и испанскими писателями, то они насъ нынѣ не поражаютъ. Характеристики и психологіи, т.-е. всего самаго важнаго въ портретѣ, въ нихъ вовсе нѣтъ: позы деревянны

и искуственны, а группа изъ нѣсколькихъ портретныхъ фигуръ (какъ, наприм., въ прославленной столькими прежними писателями картинѣ, изображающей весь испанскій королевскій домъ конца XVIII вѣка), всегда расположены академично и условно, совершенно на манеръ всѣхъ подобныхъ же картинъ, столько посредственныхъ, прошлаго столѣтія. Краски Гои въ этихъ портретахъ, конечно, до извѣстной степени изящны, ласкаютъ глазъ, но далеко не представляютъ собою великаго совершенства правды и силы. Нѣтъ, во всѣхъ этихъ портретахъ не только далеко нѣтъ жизни, истинности и поразительной натуральности портретовъ Веласкеса и Рембрандта, съ которыми ихъ такъ некстати много разъ сравнивали, но нѣтъ даже и несравненно болѣе скромныхъ и умѣренныхъ качествъ эклектика Рейнольдса, современника Гои.

Многіе хвалители Гои съ энтузіазмомъ указывали на быстроту, съ которою онъ писалъ свои картины и портреты—иногда въ нѣсколько часовъ. Они при этомъ случаѣ разсказываютъ, что онъ иной разъ писалъ не только кистью, но и чѣмъ ни попало,—деревянной ложкой, тряпкой, палкой, всѣмъ, что случайно приходилось подъ руку. Въ этомъ часто видѣли доказательство кипучей, огненной, необузданной художественной натуры. Но пора уже бросить этого рода дѣтскіе доводы въ пользу талантливости. Зрителю очень мало дѣла до того, скоро или тихо писана картина, и чѣмъ именно, кистью или тряпкой. Все дѣло состоитъ для него только въ томъ, чтобъ картина была талантлива и правдиво выполняла свою задачу. Но коль скоро именно этого-то и не присутствуетъ въ картинахъ и портретахъ Гои, если зритель самъ собою не замѣчаетъ въ нихъ ни порыва, ни пламеннаго огня, то къ чему намъ знать пустѣйшіе анекдоты о томъ, какъ и чѣмъ Гоя работалъ, да еще и восхищаться ими?

Нѣтъ, ни въ картинахъ, ни въ фрескахъ, ни въ портретахъ Гои нѣтъ еще настоящаго Гои. Повторяю: еслибъ онъ ничего не сдѣлалъ на своемъ вѣку, кромѣ этихъ картинъ, фресокъ и портретовъ, онъ занялъ бы, конечно, очень еще незавидное мѣсто въ исторіи искусства. Онъ принадлежалъ бы только къ числу очень недурныхъ, отнюдь не безталанныхъ художниковъ своего вѣка. О немъ упоминали бы, не безъ симпатіи, какъ объ одномъ изъ второстепенныхъ, довольно многочисленныхъ живописцевъ прошлаго столѣтія. Но онъ пошелъ выше и дальше этого. Въ его натурѣ и его произведеніяхъ есть нѣчто, поднимающее его надъ уровнемъ не только современныхъ съ нимъ художниковъ, но многихъ, даже большинства, художниковъ нашей эпохи. Онъ есть художникъ дѣйствительно историческій и національный

Неизвѣстный авторъ біографіи Гои въ „Мейеровомъ Конверсаціонсъ-Лексиконѣ“ говоритъ: „Счастье Гои, что онъ поѣхалъ въ Италію на свой счетъ, а не былъ посланъ туда, и ни съ кого и ни съ чего тамъ не копировалъ. Если бы онъ былъ посланъ отъ начальства и выполнялъ то, что требуется, онъ, можетъ быть, и далеко бы пошелъ, да никогда не сдѣлался бы авторомъ „Капризовъ“. Эти слова—глубокая правда. Но только эта правда выказалась лишь тогда, когда Гоѣ стукнуло уже 50 лѣтъ; до этихъ поръ его самостоятельность, его истинный характеръ и натура еще не просіяли во всемъ блескѣ, онъ все-таки рисовалъ и писалъ полуфальшивый народъ, посредственныхъ ангеловъ, притворныхъ святыхъ, какъ десятки, или, можетъ быть, сотни его сверстниковъ и товарищей. Его до сихъ поръ слишкомъ увлекала самая жизнь, онъ слишкомъ захваченъ былъ ея наслажденіями и сладкими отравами, его кипучая натура слишкомъ била черезъ край и все еще не угомонялась. Но въ началѣ 50-ти-лѣтняго своего возраста Гоя точно переродился. Онъ становится вдругъ какимъ-то инымъ человѣкомъ.

Гоѣ словно надоѣли прежнія платоническія, почти безцвѣтныя его занятія живописью. Современная жизнь слишкомъ больно колола его въ сердце, и ему показалось черезъ чуръ мало и бѣдно раздѣлываться со всѣми ея невзгодами, со всѣми ея безобразіями, лишь одними острыми или ѣдкими словцами, произносимыми во дворцахъ и аристократическихъ домахъ; ему стало мало одного праздднаго и безобиднаго подтруниванія, ему стало мало одного негодованія въ интимной бесѣдѣ съ друзьями и товарищами. Онъ вспомнилъ, что у него въ рукахъ есть сила, до тѣхъ поръ праздная, — искусство, и онъ эту силу увелъ прочь отъ прежнихъ пустыхъ притворныхъ или безразличныхъ задачъ и поворотилъ на то, что его съ утра и до вечера жгло и мучило. Онъ забросилъ, и надолго, куда-то въ уголъ, кисти, холсты и краски, схватилъ листъ бумаги, карандашъ, мѣдную доску, свои прежнія гравировальныя иглы—и вдругъ превратился въ настоящаго, могучаго, полнаго значенія художника, какимъ его родила и давно ростила природа. У него полились изъ-подъ карандаша тѣ сюжеты, которыми онъ въ самомъ дѣлѣ жилъ и страдалъ. Съ этой минуты, искусство становится для него тѣмъ, чѣмъ оно всегда бываетъ у тѣхъ художниковъ, которымъ, въ самомъ дѣлѣ, есть и нужно что-то сказать: могучимъ и вдохновеннымъ средствомъ выраженія.

Но Гоѣ невозможно было, такъ-таки на чистоту, напрямикъ, рисовать то, что ему казалось въ современныхъ порядкахъ его отечества мерзко, низко, нестерпимо. У каждаго тогда подъ-бокомъ, за спиной, вездѣ за угломъ, была „Святая инквизиція“, которая спуску не давала, и съ которою счеты были плохіе. Вотъ Гоя и прибѣгнулъ къ аллегоріямъ, къ иносказаніямъ, всяческимъ намекамъ и умышленнымъ темнотамъ. Издавая въ свѣтъ первую тетрадь своихъ „Капризовъ“, онъ даже написалъ въ предисловіи (впрочемъ оставшемся тогда неизданнымъ и уцѣлѣвшемъ лишь на печатномъ пробномъ листкѣ), что онъ „выбралъ все такіе сюжеты, которые даютъ оказію поднимать на смѣхъ и клеймить предразсудки, обманы, ипокритство, увѣковѣченное временемъ“, но громко заявилъ, что „ни одинъ изъ этихъ рисунковъ не содержитъ личной сатиры, потому что это значило бы ошибаться на счетъ цѣли искусства и средствъ, влагаемыхъ имъ въ руку художника“. Далѣе Гоя прибавляетъ еще, что ни одно лицо, ни одна фигура не скопированы у него съ натуры, а изобрѣ-

тены воображеніемъ, „а именно, благодаря этому художникъ становится создателемъ, а не рабскимъ копіистомъ" (статья Карлерери въ Gazette des beaux-arts, 1863, стр. 246). Сверхъ того, Гоя сдѣлалъ подъ рисунками такія подписи, которыя указывали, что тутъ рѣчь идетъ объ общихъ человѣческихъ недостаткахъ и порокахъ, а вовсе не о современныхъ живыхъ личностяхъ, на каждомъ шагу проявлявшихъ свою ложь, развратъ, деспотизмъ и презрѣніе къ человѣчеству. Все это было очень благоразумно и осторожно, и, однакоже, безъ заступничества самого короля, добродушнаго и малопонятливаго, продолжавшаго видѣть въ Гоѣ милаго, веселаго, ни о чемъ серьезно недумающаго собесѣдника, художникъ тяжко поплатился бы за свои „Капризы". Но этого не случилось. „Капризы" остались въ общемъ обращеніи; они достигли туда, куда должны были достигать, въ сердце и умъ народный, они сдѣлали свое дѣло. „Гоя принадлежитъ къ семейству Вольтеровъ, Дидро и Даламберовъ, говоритъ Ирiарте... Пока во Франціи происходилъ великій переворотъ конца XVIII вѣка, живописецъ Гоя, первый въ Испаніи, нанесъ ударъ обскурантизму, протянулъ руку гогдашнимъ могучимъ мыслителямъ и продолжалъ ихъ дѣло. Онъ первый напалъ въ своемъ отечествѣ на инквизицію и сталъ требовать свободы мысли"...

Полстолѣтія тому назадъ, когда впервые пошла въ Европѣ рѣчь о Гоѣ, почти ровно ничего не было извѣстно о настоящемъ смыслѣ картинокъ, входящихъ въ составъ „Капризовъ" Гои. Конечно, многіе подозрѣвали, что тутъ что-то да кроется; однако никто не могъ хорошенько разобрать, къ чему именно это относится и что именно означаетъ. Пыньче разгадка есть на лицо: біографъ и критикъ Гои, французъ Лефоръ, добылъ, послѣ долгихъ поисковъ въ Испаніи, двѣ современныя Гоѣ рукописныя тетрадки, гдѣ точно и подробно раскрывается истинное содержаніе каждой картинки, съ поименованіемъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ и событій. Никакое сомнѣніе долѣе уже невозможно. Теперь оказывается, что нѣтъ въ „Капризахъ" ничего отвлеченнаго, общеидейнаго, наставительно-моральнаго и разсудочнаго. Все относится прямо и непосредственно къ современнымъ событіямъ эпохи. Что совершалось при дворѣ и въ народѣ, въ средѣ инквизиціи и на площадяхъ, въ тюрьмѣ, въ барскихъ палатахъ, или въ кельяхъ, людьми въ рясахъ, въ бархатныхъ кафтанахъ, или въ лохмотьяхъ, — все это изображено въ мастерскихъ фигурахъ и группахъ у Гои.

„Пословицы" собраніе рисунковъ Гои, служащихъ продолженіемъ „Капризовъ". Одна изъ лучшихъ и значительнѣйшихъ картинокъ изъ „Пословицъ" воспроизведена въ первомъ рисункѣ, приложенномъ къ настоящей статьѣ. Эта картинка есть № 3 сюиты, и, по мнѣнію Лефора (Francisco Goya, стр. 83), „есть какъ бы пророчество Карлу IV и всему его двору, которое потомъ дѣйствительно осуществившееся: и вотъ они, слушая какого-то мрачнаго левита, сидятъ на засохшей вѣткѣ дерева, надъ пропастью".

Одно только тогдашнее зачѣмъ въ обѣихъ коллекціяхъ такъ много аллегорій и иносказаній, зачѣмъ такъ много словъ, засѣдающихъ передъ [illegible] ческими книгами или ѣдущихъ верхомъ на [illegible] ныхъ мужикахъ, такъ много обезьянъ, проглатывающихъ штуки надъ цѣлою толпою слуховъ, или сплетшихъ другъ другу когти, такъ много великановъ, козловъ, барановъ и овецъ, такъ много совъ, пролетающихъ передъ монахами, попами и темными людьми, такъ много нетопырей,—все это вмѣсто живыхъ людей, которые должны были бы тутъ быть изображены; наконецъ такъ много фантастическихъ, сверхъестественныхъ фигуръ, вѣдьмъ, крылатыхъ уродовъ и чудовищъ и всякой небывальщины? Но что дѣлать? Обстоятельства того требовали, и Гоѣ безъ всего этого аллегорическаго хлама нельзя было обойтись.

Однакоже, не изъ однѣхъ аллегорій и загадокъ состоятъ „Капризы" и „Пословицы". На ихъ страницахъ являются цѣлыя сотни дѣйствительныхъ испанцевъ и испанокъ изъ всѣхъ сословій: аристократовъ, монаховъ, увядшихъ, но молодящихся старухъ-графинь, лихихъ франтовъ, нахальныхъ кокотокъ всякаго сорта, сверху и до верху, невѣжественныхъ поповъ, злыхъ давителей и гасителей всякаго рода, несчастныхъ забитыхъ мужиковъ и мужичекъ, доведенныхъ до идіотизма духовенствомъ, придворныхъ фаворитовъ и т. д. Прямо, съ 1-й же страницы „Капризовъ", начинаются у Гои лица и сцены дѣйствительной, настоящей, невымышленной Испаніи. Первая картинка называется: „Онѣ говорятъ „да" и подаютъ руку первому, кто подойдетъ" и изображаетъ красивую, изящно сложенную молодую женщину, съ полуоткрытою грудью, но въ маскѣ; у нея одна рука завязана назадъ, а другую она ласково подаетъ какому-то безобразному старому уроду. Изъ среды народа, являющагося въ фонѣ, одни спятъ и ничего не видятъ, другіе вопятъ и свищутъ; позади молодыхъ двѣ отвратительныя старухи радуются и умиленно складываютъ руки. Лефоръ, на основаніи своихъ документовъ, говоритъ, что эта картинка изображаетъ бракъ короля Карла IV съ Маріей-Луизой. Далѣе слѣдуютъ сатиры на безобразное воспитаніе испанскихъ королевскихъ дѣтей. Мать пугаетъ ихъ букой, и они съ плачемъ прячутся къ ней въ юбку. Въ манускриптномъ текстѣ Гоя говоритъ: „Пагубное злоупотребленіе! Во время самаго перваго же воспитанія пріучаютъ ребенка бояться буки больше чѣмъ роднаго отца, трусить того, чего вовсе нѣтъ". № 4: „Старый испорченный ребенокъ" (придворный лакей съ усиліемъ тянетъ на помочахъ стараго человѣка, одѣтаго въ дѣтское платье, туда, куда тотъ не хочетъ, и упирается, засунувъ пальцы себѣ въ ротъ: эту картинку Лефоръ объясняетъ тѣмъ, что это — карикатура на Карла IV. Далѣе слѣдуетъ цѣлая масса картинокъ, содержащихъ сатиру на нравы и похожденія (даже иногда уличныя) королевы Маріи-Луизы, на ея любимца принца Мира, на безумное и безтолковое воспитаніе инфантовъ, и т. д. Къ числу самыхъ ѣдкихъ, но вмѣстѣ и характерныхъ сатиръ, относится № 11, гдѣ представлено нѣсколько злыхъ, безумныхъ и нахальныхъ цыганъ, въ испанскихъ костюмахъ, сидящихъ гдѣ-то въ погребѣ, и совѣщаю-

щихся, точа тутъ же ножи и готовя веревки, какъ имъ лучше грабить и укокошивать: по объясненію рукописи Лефора, подъ видомъ этихъ негодяевъ разумѣются разные члены тогдашняго испанскаго правительства. № 35 изображаетъ красивую молодую женщину, въ изящномъ испанскомъ нарядѣ, ловко брѣющую какого-то испанца, покорно поджавшаго подъ себя ноги и съ наивною любовью взглядывающаго на нее. Гоя прибавляетъ въ текстѣ: „Вольно же ему было довѣряться такому цирюльнику". Этотъ молодой человѣкъ—сама Испанія конца XVIII вѣка. Это все—уже не фантазіи, не символистика. Это живая современная дѣйствительность Гои.

Но, какъ ни хороши, какъ ни изящны, какъ ни важны по содержанію „Капризы" Гои, но его „Вѣдствія войны" еще выше, изящнѣе по формѣ, еще глубже по содержанію и могучѣе по выраженію. Это—совершеннѣйшее и талантливѣйшее созданіе Гои. Тутъ уже окончательно нѣтъ ни аллегорій, ни фантазій, ни символическихъ звѣрей и фигуръ. Тутъ—все только живые люди.

Правда, здѣсь въ художественномъ отношеніи все есть еще у Гои одинъ существенный недостатокъ, остатокъ прежнихъ привычекъ: отсутствіе реальныхъ фоновъ. Очень часто, та или другая сцена Гои, поразительная по силѣ и выраженію, происходитъ неизвѣстно гдѣ: на улицѣ, внутри дома, въ полѣ, гдѣ угодно,—никто этого не пойметъ. Ничего въ картинкѣ не обозначено. Гоя, особливо въ первый періодъ своей художественной дѣятельности, Богъ знаетъ почему часто пренебрегалъ этимъ и довольствовался тѣмъ, что наполнялъ свой фонъ какими-то неопредѣленными штрихами и тушевкой. Нашлись энтузіастные хвалители, которые даже и это поставили Гоѣ въ заслугу: такъ наприм., французскій риторъ Теофиль Готьѣ говоритъ: „Фонъ не существуетъ у Гои; подобно Микель-Анджело, онъ вполнѣ презираетъ внѣшнюю природу и беретъ изъ нея въ обрѣзъ только то, что ему нужно для того, чтобы поставить или посадить свою фигуру, и все-таки много ихъ остается у него на облакахъ. Отъ времени до времени, край стѣны, перерѣзанный глубокою тѣнью, темная аркада тюрьмы, едва обозначенные кусты—вотъ и все". Какая странность! Ставить порокъ, недочетъ, въ заслугу! Точно будто примѣръ Микель-Анджело, идеалиста XVI вѣка, можетъ годиться или служить защитой реалисту XIX вѣка! Точно будто вѣчно надобно слѣдовать старинныхъ примѣрамъ, подражать „классикамъ", или опираться на нихъ! По счастью, это въ отношеніи къ Гоѣ неправда. Конечно, въ молодые годы, этотъ недочетъ, отсутствіе фоновъ, существовалъ у него, но и тогда только до извѣстной степени. Позже онъ все болѣе и болѣе у него исчезалъ, и въ „Вѣдствіяхъ войны" исчезъ почти вовсе; почти болѣе не встрѣчаешь сценъ безъ настоящаго и полнаго обозначенія мѣстности, что такъ всегда нужно для нынѣшняго реалиста.

Но, оставляя въ сторонѣ этотъ недостатокъ, или то, что отъ него еще уцѣлѣло въ послѣдніе, самые зрѣлые годы у Гои, посмотрите, какъ великолѣпны, какъ зрѣлы всѣ картинки послѣдней и лучшей сюиты гравюръ Гои: „Вѣдствія войны".

Ничто не можетъ сравниться съ трагичностью изображенныхъ здѣсь сценъ, но ничто не можетъ также превзойти и силу, техническое мастерство, энергію и ужасъ впечатлѣнія въ этихъ картинахъ. Гоѣ было уже болѣе 60 лѣтъ, когда онъ принялся ихъ рисовать; но пылъ гнѣва, ярости, негодованія былъ такъ могучъ въ этомъ старомъ человѣкѣ, ходилъ у него въ груди такими великанскими волнами, что ушли на далекій планъ годы Гои, и о нихъ никто уже никогда не вспомнитъ. На одной изъ картинокъ Гоя подписано: „Я самъ это видѣлъ" (№ 44). Но если бы онъ этого и не подписывалъ, всѣ бы и такъ сами догадались. Раньше Гои никто не пробовалъ такъ смѣло, такъ дерзко-правдиво нарисовать, какъ происходятъ нашествія одного народа на другой, какъ совершаются эти безумныя, свирѣпыя варварства, какъ люди становятся мерзкими звѣрями, и какъ далеко отъ сырой правды до тѣхъ ложныхъ и красивыхъ реляцій, въ печати и на холстѣ, которыя потомъ однѣ остаются въ исторіи. Иногда сравнивали Гою съ французомъ Калло, и „Вѣдствія войны" Гои съ „Вѣдствіями и несчастіями войны (Les misères et malheurs de la guerre) Калло. Это—полнѣйшее заблужденіе. Калло былъ талантливый, оригинальный художникъ; его стоитъ въ наше время и знать и помнить, его необходимо изучать, и я надѣюсь представить, однажды, нашей публикѣ этюдъ о немъ. Но Калло—это совершенно иная натура, чѣмъ Гоя. Онъ какъ-то добродушно, мило и спокойно смотритъ на всѣ величайшія несчастія, варварства и лютости, и изображаетъ ихъ съ такою же мирною и невозмутимою изящностью, съ развѣреннымъ мастерствомъ, какъ всякія другія событія жизни. Что звѣрское сраженіе, что ярмарка, что веселая пляска цыганъ, что вѣшанье людей на висѣлицахъ,—все это у него одинаково равнодушно бываетъ представлено, со стороны курьезности этнографической, со стороны интереса для прохожаго, посторонняго зрителя. Какая разница Гоя! Этотъ кипитъ и пылаетъ въ своихъ картинахъ; онъ полонъ злобы, негодованія на совершающееся зло, на его безнаказанность, на его привычность для его заправителей и жертвъ, для его капельмейстеровъ, хористовъ и для кроткой публики. Послѣ Гои былъ только одинъ художникъ въ Европѣ, который подумалъ и почувствовалъ то-же, что и Гоя на счетъ войны: это—нашъ Верещагинъ. Обоимъ имъ не приходило въ голову рисовать самыя сраженія. Это они предоставляли счастливымъ, всегда взысканнымъ почестями „баталистамъ". Тѣ пусть пишутъ самыми яркими и лживыми своими красками торжества побѣдъ, литавры и трубы, сіяющія счастливыя лица и блестящія дѣла. Гоя и Верещагинъ, вмѣсто того, взяли себѣ въ удѣлъ человѣка, погнаннаго отъ ежедневныхъ житейскихъ своихъ занятій на войну, скоро тамъ одичавшаго и освирѣпѣвшаго, и совершающаго уже потомъ величайшія беззаконія, или терпящаго величайшія страданія. Въ иныхъ картинахъ своихъ, Верещагинъ (никогда не видавшій гра-

вюръ Гои) сходится съ Гоей. Такъ наприм., знаменитая картина Верещагина изъ послѣдней болгарской войны, гдѣ изображены турки сдирающіе платье съ русскихъ убитыхъ и натягивающіе ихъ со сѣхомъ на себя, настоящій—pendant къ картинкѣ Гои № 16, гдѣ французскіе солдаты Наполеона I съ хохотомъ обдираютъ убитыхъ въ бою испанцевъ; внизу—подпись: „Se aprovechan“ (припасаютъ себѣ). Точно также, нѣкоторыя туркестанскія картины Верещагина, гдѣ изображены русскіе солдаты, преспокойно лежащіе или сидящіе среди непріятельскихъ труповъ и покуривающіе трубочки — истинный pendant къ картинкѣ Гои № 36, подъ названіемъ: „Tampoco“ („Тоже“), гдѣ французскій солдатъ, въ нѣхоной шапкѣ, сидитъ на камушкѣ передъ повѣшенными испанцами, и одному изъ нихъ глядитъ въ лицо, спокойно облокотившись на руку. (Объ эти картинки Гои воспроизведены у насъ). Чтобы объяснить эту подпись подъ картинкой: „Tampoco“ (Тоже), надо сказать, что предыдущая картинка, № 35, изображаетъ нѣсколько испанцевъ съ крестами на шапкахъ (знакъ священной, національной войны), которыхъ французы задавили желѣзными ошейниками у столбовъ: эта казнь у испанцевъ равняется обще-европейской висѣлицѣ. У всѣхъ этихъ задавленныхъ испанцевъ по кресту въ рукахъ — напутствіе покорныхъ патеровъ; внизу, подъ эшафотомъ, Гоя подписалъ: No se puede saber por que“ (нельзя знать за что). И вотъ, за этой картинкой слѣдуетъ наша, № 36, съ повѣшеннымъ на деревѣ испанцемъ, на котораго совершенно à son aise и съ удовольствіемъ поглядываетъ французскій солдатъ; Гоя и подписываетъ внизу: „Tampoco“ (т.-е. и про этого неизвѣстно — за что). Къ числу капитальнѣйшихъ картинокъ Гои принадлежитъ еще въ этомъ собраніи № 12, гдѣ представлена груда тѣлъ, людей мертвыхъ, умирающихъ, исковерканныхъ, шатающихся въ послѣдней агоніи, мечущихъ ртомъ потоки крови. Внизу подпись Гои: „Para eso babies nacido“. (И для этого-то вы родились!) Не это ли еще картина и подпись, совершенно въ Верещагинскомъ родѣ? Множество другихъ подобныхъ же параллелей и сходствъ можно бы было указать у Гои съ Верещагинымъ. Только чего нѣтъ у Верещагина—это негодованія и ярости возставшаго народа, геройства и отчаянной самозащиты женщинъ, всей силы поднявшагося народа. А именно картины съ подобнымъ содержаніемъ принадлежатъ къ числу капитальнѣйшихъ и многочисленнѣйшихъ у Гои въ „Бѣдствіяхъ Войны“. Женщины, стрѣляющія изъ пушекъ, воодушевившись въ энтузіастномъ порывѣ поверхъ груды труповъ (№ 7); женщины, съ остервенѣніемъ отбивающіяся ножами отъ французскихъ солдатъ (№ 9); мужики и бабы, вилами и кольями раздѣлывающіеся съ французами (№ 28); они же, за ноги волочащіе убитыхъ враговъ (№ 29); крестьяне, хоронящіе своихъ (№ 18); отбѣгающіе со всѣмъ своимъ добромъ отъ свирѣпыхъ разбойниковъ-французовъ (№ 45); женщины изъ простонародья, помогающія раненымъ и изувѣченнымъ (№ 49); зарѣзанныя женщины, уносимыя крестьянами (№ 50), и множество другихъ въ томъ же родѣ—очень часты у Гои и вовсе не встрѣчаются у Верещагина. Но, что замѣчательно, оба они, Гои и Верещагинъ, съ одинаковымъ чувствомъ жалости и соболѣзнованія относились къ обѣимъ сторонамъ, къ своей и чужой. Варварства и безчинства *своихъ* казались имъ обоимъ столько же дикими и отвратительными, какъ варварства, одичалость и безчинства *враговъ*, и съ этою мыслью они оба рисовали и писали свои великія произведенія. Зато никакое потомство никогда не забудетъ ихъ.

И вотъ съ этой-то стороны правды, естественности, глубокой мысли, горячаго чувства, національности и историчности, Гоя есть, на мои глаза, лучшій и высшій художникъ конца XVIII и начала XIX вѣка. Поэтому-то мнѣ давно хотѣлось разсказать нашей публикѣ его біографію, указать его направленіе.

Какъ смѣшны и жалки доктринеры и педанты, подобные Люкке, которые пробуютъ увѣрять, что „карикатуры“ Гои — еще не настоящее искусство! Имъ отъ искусства все только тотъ праздный, идеальный хламъ нуженъ, которымъ всего болѣе загромождены всѣ музеи. Имъ надо, чтобы душа и жизнь молчали въ искусствѣ.

(*„Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ“ 1884, вып. 5 и 6, стр. 350—369 и 373—398*).

Василій Александровичъ Прохоровъ.

Въ продолженіе всей своей жизни, Прохоровъ былъ одинъ изъ тѣхъ людей, у насъ слишкомъ многочисленныхъ, которыхъ настоящія достоинства и истинныя заслуги, къ несчастію, вовсе не признаются, или же, если и признаются, то до такой степени мало и скудно, что нельзя безъ досады быть этому свидѣтелемъ. Костомаровъ писалъ однажды о Прохоровѣ: „Не мало почтенныхъ ученыхъ посвящало у насъ свою дѣятельность русской археологіи. Иные изъ нихъ пріобрѣли себѣ видную извѣстность своими трудами; другимъ, по ихъ способностямъ и общественнымъ условіямъ, досталась на долю болѣе скромная участь, но съ правомъ на увѣренность, что ихъ труды не пропали безслѣдно для науки. Въ числѣ такихъ скромныхъ, но полезныхъ и потому почтенныхъ археологовъ, мы укажемъ на одну личность, которая никогда не играла слишкомъ видной роли, а многими учеными подвергаема была умышленному невниманію, какъ личность недоучившагося выскочки-дилетанта. Мы говоримъ о В. А. Прохоровѣ“ („Новое

Время" 1882, 16 февраля, статья подъ заглавіемъ: „В. А. Прохоровъ и его археологическая дѣятельность"). Костомаровъ очень вѣрно нарисовалъ въ этихъ словахъ положеніе Прохорова среди нашего ученаго сословія. Онъ принужденъ былъ, во всю жизнь, занимать именное какое-то „скромное мѣсто" въ ряду ученыхъ и неученыхъ, знающихъ и полузнающихъ людей, прикосновенныхъ къ русской наукѣ, и почти на каждомъ шагу видѣть себѣ предпочтенными многихъ такихъ субъектовъ, которые, на самомъ дѣлѣ, очень мало въ сравненіи съ нимъ стоили,— субъектовъ, которые не имѣли и одной малой доли его познаній, пониманія и самостоятельнаго взгляда на русскую древность. Когда представлялась надобность изслѣдовать тотъ или другой художественно-археологическій памятникъ нашей страны, по какимъ-нибудь обстоятельствамъ выступившій впередъ и вдругъ обратившій на себя вниманіе ученыхъ обществъ, или администраціи, когда представлялась надобность произнести приговоръ о томъ или другомъ предметѣ древности, никогда Прохорова не призывали къ этому дѣлу, никогда къ нему не обращались, или, по крайней мѣрѣ, никогда ему не давали въ веденіи этого дѣла сколько-нибудь значительной самостоятельной роли: онъ либо совершенно оставался въ сторонѣ, не спрошенный и ни для кого не нужный, причемъ порученіе дѣйствовать и изслѣдовать получали люди, въ сто разъ менѣе его способные и приготовленные, или же онъ поставленъ былъ въ такое положеніе, что голосъ его терялся среди общаго невниманія и недовѣрія. Большинство „ученыхъ" товарищей смотрѣло на него съ полупрезрѣніемъ, свысока, именно (по справедливому замѣчанію Костомарова) какъ на недоучившагося выскочку-дилетанта. Исключенія были самыя рѣдкія.

Все это дѣло не только несправедливо и безумно, но и вредно. Если бы Прохоровъ не занималъ всю жизнь одно только низменное, „скромное" положеніе, если бы въ немъ товарищи-ученые и высшіе распорядители научныхъ и художественныхъ дѣлъ нашихъ больше толку понимали, если бы въ иныхъ случаяхъ болѣе прислушивались къ его мнѣніямъ, а въ другихъ—давали ему болѣе простора для дѣятельности, наша наука русской исторической древности и наши музеи пожали бы, навѣрное, болѣе полезныхъ плодовъ, и у насъ, навѣрное, былъ бы на лицо болѣе обширный матеріалъ изъ прошедшихъ вѣковъ нашей исторической жизни.

Всего страннѣе и обиднѣе было для меня встрѣтить однажды среди людей, мало понимавшихъ и невѣрно оцѣнившихъ Прохорова, и Костомарова—того самаго Костомарова, который, какъ я указывалъ выше, выступалъ одно время на защиту Прохорова противъ тѣхъ, кто „подвергалъ его личность умышленному невниманію и признавалъ его недоучившимся выскочкой-дилетантомъ". Задолго до 1882 года, еще въ 1866 году, по поводу постановки на сцену оперы Сѣрова „Рогнѣда" по указаніямъ Прохорова, Костомаровъ съ великимъ почтеніемъ и симпатіей относился къ знаніямъ и дѣятельности Прохорова, вычислялъ его научныя заслуги и говорилъ даже, что „археологія должна оцѣнить критическій трудъ Прохорова". И что же? Въ 1882 году, немедленно послѣ смерти Прохорова, Костомаровъ, въ небольшомъ некрологѣ, писалъ, что Прохоровъ былъ человѣкъ „хотя не важный своими общественными подвигами, но тѣмъ не менѣе безукоризненно-почтенный труженникъ науки; его изданія, что ни говорили бы о нихъ строгіе критики, останутся не только не лишними, но и полезными руководствами при изученіи подробностей вашего стараго быта, а эти подробности были такъ хорошо ему знакомы, какъ едва ли кому другому". Итакъ, изданія Прохорова и самая дѣятельность его оказались теперь вотъ какими малозначительными: только-что, только-что не лишними, лишь до извѣстной степени полезными для изученія „подробностей" древняго нашего быта! Подробностей! Но куда же исчезли всѣ тѣ знанія, всѣ тѣ заслуги Прохорова, о которомъ прежде было говорено тѣмъ-же самымъ Костомаровымъ съ такою симпатіею и уваженіемъ? Неужели всѣ они, въ промежуткѣ времени между 1866 и 1882 годами, исчезли или заволоклись какимъ-то туманомъ? Превращеніе странное, отъ начала и до конца непонятное!

Но если такъ выражался на счетъ Прохорова, да еще тотчасъ послѣ его смерти, Костомаровъ, такой безпристрастный, такой горячій цѣнитель нашей науки и ея служителей, то чего-же можно было ожидать отъ другихъ нашихъ ученыхъ, быть можетъ, гораздо менѣе интересовавшихся русскою историческою и бытовою древностью?

Въ томъ же некрологѣ своемъ Костомаровъ говорилъ: „Въ дни, когда столько смертей разомъ поглощаетъ вниманіе публики, никому не приходится помянуть недавно умершаго труженника науки, Прохорова". Да, никому въ то время „не приходилось", а, попросту сказать, не понадобилось помянуть этого человѣка. Но не понадобилось и не пришлось также и въ продолженіе всѣхъ годовъ, съ тѣхъ поръ прошедшихъ. Впереди, все менѣе и менѣе, конечно, будетъ вѣроятія, чтобы кто-нибудь вздумалъ „помянуть" Прохорова безъ какихъ-нибудь особенныхъ, новыхъ побудительныхъ причинъ, т.-е. раньше того времени, когда будетъ указано и доказано значеніе для насъ Прохорова съ другой точки зрѣнія, чѣмъ та, которая существовала до сихъ поръ. Въ самомъ дѣлѣ, кому нужно вспоминать о какомъ-то „недоучившемся выскочкѣ-дилетантѣ", ничуть „не важномъ своими общественными подвигами"?

Но я былъ знакомъ съ Прохоровымъ болѣе двадцати лѣтъ. Я интересовался изысканіями одного съ нимъ рода и имѣлъ при этомъ возможность достаточно узнать и оцѣнить не только его гражданскія и труженическія прекрасныя качества, которыя почти одни только и признаетъ за нимъ Костомаровъ, но также и качества истиннаго и глубокаго знанія въ томъ, что составляло главный предметъ его симпатій и занятій. Поэтому я считаю своимъ долгомъ изложить въ печати то, что мнѣ извѣстно о Прохоровѣ. Во время долгихъ сношеній съ Прохоровымъ, я не могъ, конечно, не видѣть многихъ недостатковъ его образованія и значительныхъ пробѣловъ его знанія.

Въ томъ, что онъ высказывалъ въ печати или въ устныхъ бесѣдахъ, приходилось не разъ встрѣчаться съ ошибками и погрѣшностями, иногда очень значительными; но эти ошибки и погрѣшности навѣрное не превосходили ошибокъ и погрѣшностей тѣхъ самыхъ товарищей его по наукѣ, которые снизокъ часто смотрѣли на него съ высоты величія, съ крайнею надменностью, не имѣя, однакоже, иной разъ на своей сторонѣ далеко того самобытнаго и смѣлаго критическаго взгляда на русскую древность, какимъ обладалъ въ большинствѣ случаевъ Прохоровъ.

Неногрѣшительныхъ ученыхъ и знатоковъ у насъ столько же мало, какъ и вездѣ, и, конечно, отъ Прохорова нечего требовать большаго, чѣмъ отъ другихъ.

Василій Александровичъ Прохоровъ родился 28 февраля 1818 года, въ городѣ Орлѣ. Отецъ его былъ въ этомъ городѣ протоіереемъ. Изъ Орла его перевели, въ началѣ 20-хъ годовъ, въ Екатеринославъ, а потомъ въ Херсонъ, гдѣ онъ и умеръ, оставивъ семилѣтняго сына Василія подъ покровительствомъ херсонскаго архіепископа Гавріила. Благодаря участію преосвященнаго, мальчикъ-Прохоровъ былъ помѣщенъ въ херсонскую духовную семинарію. Здѣсь онъ кончилъ курсъ наукъ со степенью студента, въ 1839 году, т.-е. 21 года отъ роду, и тотчасъ же опредѣленъ учителемъ приходскаго училища въ Одессѣ, но вышелъ въ отставку, по собственному желанію, не далѣе какъ черезъ два года, въ іюлѣ 1841 года. Въ маѣ слѣдующаго, 1842 года, Прохоровъ написалъ въ прошеніи своемъ въ архіепископу Гавріилу, что, „будучи отпущенъ имъ въ С.-Петербургъ, для свиданія съ родственниками, онъ нашелъ тамъ удобнѣйшія средства въ Академіи художествъ для усовершенствованія себя въ живописи и архитектурѣ, къ которымъ онъ имѣетъ непреодолимую и постоянную склонность съ малыхъ лѣтъ", а потому просилъ, чтобы его уволили изъ духовнаго званія. Представивъ просьбу Прохорова на благоусмотрѣніе Синода преосвященный Гавріилъ отозвался, что со стороны епархіальнаго и училищнаго начальства препятствій къ увольненію Прохорова изъ духовнаго званія не имѣется, „а судя по способности и склонности просителя, нельзя не видѣть, что онъ полезнѣйшимъ быть можетъ въ гражданскомъ званіи". Синодъ уважилъ представленіе архіепископа, и Прохоровъ былъ уволенъ въ свѣтское званіе указомъ Синода отъ 9 іюля 1842 года.

Съ переѣзда своего въ столицу, Прохоровъ прожилъ тутъ до конца своей жизни, т.-е. цѣлыхъ 40 лѣтъ; но жизнь его пошла по совершенно другому пути, чѣмъ онъ себѣ въ началѣ наѣтилъ. Въ Академіи художествъ (гдѣ онъ состоялъ ученикомъ профессора Маркова) онъ оставался не долго. Онъ здѣсь дошелъ только до натурнаго класса, и, убѣдившись въ отсутствіи настоящаго художественнаго призванія для того, чтобы быть живописцемъ, оставилъ Академію. Изъ нея онъ вынесъ только умѣнье довольно порядочно рисовать и великую страсть къ художественнымъ произведеніямъ, впрочемъ, вовсе еще не освѣщенную какимъ бы то ни было критическимъ взглядомъ. Оно иначе и быть не могло, потому что на иностранныхъ языкахъ Прохоровъ читать не могъ, а на русскомъ читать было тогда почти нечего, кромѣ тощенькой „Художественной Газеты", издававшейся черезъ пень въ колоду знаменитымъ тогда литераторомъ и художественнымъ писателемъ Кукольникомъ. Академическія же лекціи по части исторіи искусства мало ему способны были принести пользу, такъ какъ ихъ читалъ конференцъ-секретарь Григоровичъ, человѣкъ совершенно необразованный, необщественный бурсакъ стараго покроя, бывшій даже, прежде своего секретарства въ Академіи, чиновникомъ III Отдѣленія Собственной Е. В. Канцеляріи. При такомъ множествѣ странныхъ обстоятельствъ, нечего было ожидать, чтобы изъ Академіи выпускаемы были люди со сколько-нибудь порядочными понятіями объ искусствѣ, или чтобы они, послѣ Академіи, находили своему художественному знанію и мысли опору въ тогдашней нашей художественной литературѣ. Съ Прохоровымъ случилось то же, что и со всѣми другими интересовавшимися у насъ искусствомъ: ему пришлось добираться до всего самому.

Нуждаясь въ прочномъ оффиціальномъ положеніи, Прохоровъ поступилъ въ 1844 году въ первый кадетскій корпусъ учителемъ исторіи, для чего ему, конечно, пригодились скудныя свѣдѣнія, вынесенныя изъ семинаріи, но къ которымъ онъ прибавилъ съ тѣхъ поръ много новаго матеріала, добытаго чтеніемъ и прилежными занятіями. Курсъ Прохорова былъ своеобразенъ и значительно отличался отъ тѣхъ курсовъ исторіи, какіе тогда читались не только въ военныхъ кадетскихъ корпусахъ (мало заботившихся о наукѣ), но даже и въ гражданскихъ гимназіяхъ. Прохорову было тошно читать одинъ сухой и даже донельзя сжатый перечень именъ и событій, какой въ тѣ времена только и требовался для кадетскихъ классовъ (военныхъ и морякамъ, дескать, ничего больше и не надо—довольно для ихъ службы и этого). Онъ вздумалъ оживить и обогатить текстъ своихъ лекцій географическими картами и рисунками, изображавшими костюмы, вооруженія, архитектуру, живопись, скульптуру и разныя подробности историческаго быта описываемыхъ народовъ. Въ настоящее время, подобныя иллюстраціи курсовъ исторіи не въ диво, и, по счастью, онѣ постоянно все болѣе и болѣе распространяются въ нашихъ учебныхъ заведеніяхъ, не только среднихъ, но даже и низшихъ. Но въ серединѣ 40-хъ годовъ это было, въ нашемъ отечествѣ, нѣчто совершенно новое и своеобразное, какая-то оригинальность. Прохоровъ первый у насъ почувствовалъ потребность адресоваться, при преподаваніи исторіи, не къ одной памяти чиселъ и именъ у своихъ слушателей, но и къ ихъ воображенію, и представить ихъ мысли, сколько ему было возможно, живую и живописную картину древней жизни народовъ. Уже первыя слова его лекцій содержатъ, для того времени, нѣчто своеобразное и исключительное. Прохоровъ начиналъ такъ: „Всеобщая исторія изображаетъ постепенное развитіе человѣческаго рода съ древнѣйшихъ временъ до нашего времени, во всѣхъ проявленіяхъ, преимущественно въ развитіи гражданскомъ".

Не совершенное-ли чудо подобныя слова въ учебникѣ николаевскаго времени, да еще въ учебникѣ для кадетъ? Тогда вездѣ у насъ учили чему-то совершенно другому. Кайдановъ, въ безчисленномъ множествѣ изданій своего „Краткаго начертанія всеобщей исторіи", твердилъ только юношеству, что „исторія есть описаніе происшествій, случившихся въ свѣтѣ и касающихся до людей или вообще до рода человѣческаго". Оффиціальный историкъ, Устряловъ, въ сочиненіи, принятомъ министерствомъ народнаго просвѣщенія въ руководство для всѣхъ русскихъ гимназій, внушалъ, что „исторія изображаетъ достопамятныя дѣйствія людей, управлявшихъ судьбою государства, успѣхи законодательства, промышленности, наукъ и художествъ". Въ своемъ „Руководствѣ всеобщей исторіи для военно-учебныхъ заведеній", Шульгинъ также высказывалъ, что исторія есть „повѣствованіе о жизни народовъ въ государствахъ, или, другими словами, есть словесное изображеніе судьбы государствъ". И такъ, по старинному правилу и укоренившемуся образу мыслей, всѣ наши учебники 40-хъ годовъ передавали русскому юношеству только оффиціальный и механическій взглядъ на исторію и оставляли вполнѣ въ сторонѣ народную жизнь. Лишь Смарагдовъ и Лоренцъ начали тогда высказывать понятія, болѣе свѣтлыя и современныя, и, можно сказать, произвели переворотъ въ преподаваніи у насъ исторіи. Прохоровъ былъ ихъ предшественникомъ, и его инціатива, не взирая на многіе недостатки лекцій, имѣетъ тѣмъ болѣе цѣны для насъ, что онъ не зналъ иностранныхъ языковъ—слѣдовательно, не зналъ, какъ въ настоящую минуту въ Европѣ преподаютъ исторію молодежи, какія простираютъ требованія къ исторической наукѣ, и чего отъ нея учатъ ожидать. Рѣшительно благодаря одному только собственному свѣтлому пониманію своей задачи, Прохоровъ нашелъ нужнымъ приложить къ курсу исторіи карты и рисунки. Тутъ онъ уже еще менѣе, чѣмъ во всемъ остальномъ, слѣдовалъ чужому примѣру. Впервые въ русскомъ курсѣ исторіи явились теперь карты древняго историческаго міра, и притомъ такія, на которыхъ были обозначены тѣ страны, гдѣ преимущественно находятся остатки громадныхъ построекъ доисторическихъ,—тѣ страны, гдѣ дѣйствовали вліянія индѣйскія, египетскія или иныя; морскія и сухопутныя линіи сообщенія народовъ, и т. д. Въ первый разъ явились изображенія египетскихъ храмовъ и дворцовъ, нильскихъ судовъ съ папирусными парусами, египетскихъ рукописей съ іероглифами, египетскихъ божествъ и мумій, египетской азбуки по Шампольону, египетскихъ костюмовъ, оружія, колесницъ и знаменъ, ассирійскихъ барельефовъ съ историческими сценами, ассирійскихъ гравированныхъ цилиндровъ ассирійскихъ, фригійскихъ, индійскихъ, персидскихъ, армянскихъ, еракійскихъ, скиескихъ вооруженій и костюмовъ, греческой парѳенонской Минервы, греческаго Юпитера олимпійскаго, греческихъ древнѣйшихъ костюмовъ, римской Траяновой колонны, Колизея, римскихъ монетъ, римскихъ галеръ, и т. д. Конечно, во всемъ этомъ было еще много неполноты, и представленные предметы далеко не обнимали собою всего, что можно и должно было бы тутъ представить для того, чтобы образовалось дѣйствительно всестороннее представленіе о жизни и дѣятельности того или другаго народа; но все-таки начало было сдѣлано, а при всегдашней бѣдности нашей инціативы это было уже очень много и не можетъ не быть цѣнимо очень высоко.

Своими рисунками Прохоровъ давалъ первый образецъ тѣхъ художественно-историческихъ „иллюстрацій", какія въ наше время должны присутствовать въ каждомъ курсѣ исторіи. Не годится уже болѣе, хотя бы даже въ самомъ краткомъ кадетскомъ курсѣ, забивать въ голову воспитывающагося юношества одни только имена и цифры—учить только тому, когда родился Александръ Великій, или умеръ Генрихъ IV; мало задалбливать только то, когда и гдѣ одинъ другаго поколотилъ въ сраженіи, или отнялъ нѣсколько сотенъ верстъ земли. Требуется нѣчто бо́льшее. Мудрено теперь сказать, какое впечатлѣніе производили своеобразныя лекціи Прохорова на слушателей, и къ какимъ результатамъ приводилъ его печатный курсъ. Любопытно было бы услыхать объ этомъ воспоминанія котораго-нибудь изъ нашихъ моряковъ 40-хъ годовъ, тогдашнихъ слушателей лекцій Прохорова. Но несомнѣнно, что Прохоровъ предпринялъ здѣсь то, чего никто раньше его не предпринималъ у насъ, и что одни кадеты морскаго корпуса получали на своихъ историческихъ лекціяхъ такой матеріалъ, какого не получали тогда никакіе другіе наши кадеты, гимназисты и даже студенты университетовъ.

Образцы для своихъ рисунковъ Прохоровъ выбиралъ (и самъ срисовывалъ) не изъ другихъ чьихъ-либо курсовъ, а прямо изъ большихъ иностранныхъ художественныхъ и археологическихъ изданій, которыхъ тогда не зналъ и не видалъ навѣрное ни одинъ изъ всѣхъ тогдашнихъ нашихъ учителей и профессоровъ исторіи.

Въ 1851 году напечатанъ былъ, по распоряженію начальства морскаго корпуса, 1-й выпускъ курса Прохорова (Исторія древняго міра, до Греціи включительно), въ началѣ 1857 года—второй выпускъ (Исторія Рима). На этихъ двухъ выпускахъ изданіе курса остановилось, такъ какъ Прохоровъ, за сокращеніемъ штатовъ морскаго корпуса, долженъ былъ перестать читать свои лекціи. Печаталась эта книга въ типографіи корпуса, которою Прохоровъ въ тѣ годы завѣдывалъ.

Съ 1854 по 1857 годъ, онъ завѣдывалъ также редакціею „Журнала общеполезныхъ свѣдѣній", впрочемъ, безъ особеннаго успѣха, такъ какъ содержаніе журнала вовсе не соотвѣтствовало ни его вкусамъ, ни знаніямъ. Въ отдѣлѣ „наукъ и искуствъ" тутъ должны были появляться все только такія статьи, какъ: „Заговариванье ядовитыхъ змѣй", „Воздухоплаваніе", „Ломка аспиднаго камня", „Смышленность птицъ", „Водолазный колоколъ". Въ прочихъ отдѣлахъ печатались статьи такого содержанія, какъ: „Картофельная болѣзнь", „Пирожки къ супу", „Сбереженіе піявокъ въ домашнемъ быту", „Сред-

...

...

...

сталъ собирать матеріалы для будущаго „византійскаго“ обновленія русскаго искусства, подготовлять обильныя данныя для распространенія среди нашихъ художниковъ истинныхъ (т.-е. византійскихъ) иконографическихъ формъ. Съ этою цѣлью онъ заказалъ въ парижской публичной библіотекѣ огромную массу фотографическихъ сниковъ съ древнихъ рисунковъ разныхъ знаменитыхъ византійскихъ рукописей, и чрезъ тогдашняго президента Академіи художествъ, великую княгиню Марію Николаевну, передалъ ихъ въ Академію. Вся тогдашняя наша монументальная и историческая живопись получила неизмѣнный лозунгъ: обязательное, непремѣнное византійство, и внѣ этого настроенія всякое иное считалось неправильнымъ, ложнымъ, беззаконнымъ, мелкимъ. Александръ Ивановъ, пріѣхавшій въ 1858 году въ Петербургъ изъ Рима, послѣ 20 лѣтняго отсутствія, со своимъ великимъ созданіемъ: „Явленіе Мессіи народу“, былъ глубоко пораженъ тѣмъ, что у насъ дѣлалось и говорилось въ высшей, распоряжающейся художественной сферѣ. Онъ былъ безмѣрно изумленъ тѣмъ направленіемъ, которое вліятельнѣйшія личности стремились въ ту минуту придать нашему искусству. Онъ писалъ своему брату, Сергѣю, въ Римъ: „Былъ я въ городскомъ дворцѣ великой княгини Маріи Николаевны, чтобы высмотрѣть церковь, расписанную Гагаринымъ: ее она безпрестанно въ разговорахъ выставляетъ въ образецъ, какъ должно быть поставлено искусство въ Россіи“... Въ другомъ письмѣ онъ говорилъ: „Объ иконной живописи и о князѣ Гагаринѣ довольно длинный былъ у меня разговоръ съ великой княгиней Маріей Николаевной, которая было вспыхнула при моемъ противорѣчіи. Я, однако же, у нея заключилъ тѣмъ, что пока не увижу практическимъ образомъ приложенными эти всѣ идеи, до тѣхъ поръ не иначе могу себѣ это представлять, какъ въ развитіи живописи въ Италіи, ибо тутъ только, при первоначально византійской, живопись начала усвоивать себѣ и болѣе вкуса, и основательность рисунка, и вѣрность воздушной и линейной перспективы“. Въ то же время Ивановъ съ великимъ удивленіемъ разсказывалъ своему брату, что парижскій нашъ священникъ Васильевъ настаиваетъ на томъ, чтобы русская церковь въ Парижѣ была строена въ русскомъ стилѣ, а „князь Гагаринъ желаетъ въ маленькомъ видѣ константинопольскій соборъ, о чемъ уже и говорилъ съ Государемъ“; вмѣстѣ съ тѣмъ онъ „требуетъ, чтобы живописцевъ Сорокина и Бронникова (назначенныхъ расписывать эту церковь) непремѣнно отправили на Аѳонъ“. (Жизнь и переписка Иванова, изд. М. П. Боткинымъ, стр. 325, 340, 343). Таково было тогдашнее положеніе. Ложное представленіе о византійствѣ стояло на первомъ мѣстѣ.

Но, не взирая на самую сильную поддержку и самыя сильныя вліянія, французско-византійское направленіе не добилось у насъ окончательнаго торжества и не произвело въ средѣ нашего искусства слишкомъ большого вреда. Противъ странности новыхъ задачъ возстали слишкомъ многіе — не только всѣ лучшіе тогдашніе художники, но и большинство публики, и даже многіе изъ духовнаго. Мнѣніе Иванова мы только сейчасъ видѣли; про Бруни Ивановъ говоритъ, что на счетъ „византійства“ ихъ мнѣнія одинаковы. По словамъ того же Иванова, вліятельные священники: парижскій, Васильевъ, и придворный, Бажановъ, высказывались тогда же очень рѣшительно и сильно противъ византійской маніи. „Бажановъ говоритъ,—писалъ Ивановъ,—что въ византійскихъ живописцахъ могутъ быть и невѣжды, и что подлинныхъ изображеній нельзя найти, ибо самыя изображенія начались, по крайней мѣрѣ, 200 лѣтъ послѣ событій“ (тамъ же, стр. 342). Публика, по естественному здравому смыслу, чувствовала антипатію къ французско-византійской модѣ, навязываемой ей такъ насильственно. Сверхъ того, новые русскіе художники, лучшіе изъ тогдашней талантливой молодежи, начинали свой походъ во имя жизненной правды и реализма въ искусствѣ; у Ѳедотова понемногу являлись послѣдователи и продолжатели, и публика, привлеченная ими, жаждала какого-нибудь болѣе современнаго, чѣмъ византійство, удовлетворенія своимъ художественнымъ потребностямъ. Результатомъ всего этого было то, что французское византійство у насъ не привилось, и скоро само собою пало.

Однако, не надо думать, что эта чисто-капризная затѣя, это аристократическо-аматерское баловство ознаменовалось однимъ только комизмомъ неудачной и несвоевременной попытки: нѣтъ, здѣсь получилась также и доля пользы. Наше византійство конца 50-хъ и начала 60-хъ годовъ дало также и нѣкоторые полезные результаты. Оно отучило отъ слѣпого копированія западныхъ, совершенно чуждыхъ намъ, образцовъ и заставило обратиться къ изученію такихъ элементовъ, которые, по историческимъ условіямъ, были для насъ гораздо ближе и родственнѣе иноземныхъ и католическихъ. У насъ, благодаря кн. Гагарину и его настойчивымъ стремленіямъ, стали проводиться въ практику „монументальнаго“ религіознаго искусства такія требованія и понятія, которыя прежде вовсе не были у насъ въ ходу. Теперь стали требоваться отъ художника археологическія, историческія, костюмныя, вообще разныя научныя знанія и подробности, о которыхъ прежде совершенно было забываемо. Начали съ изученія Византіи, а кончили изученіемъ всего русскаго и славянскаго. И въ этомъ направленіи много помогъ осуществленію мысли кн. Гагарина—Прохоровъ. Ставши вице-президентомъ Академіи, кн. Гагаринъ сдѣлалъ Прохорова хранителемъ древне-христіанскаго музея при Академіи и преподавателемъ курса христіанскихъ и русскихъ древностей. Въ этомъ званіи Прохоровъ оставался много лѣтъ. Здѣсь, какъ мы сейчасъ увидимъ, онъ принесъ громадную пользу.

Но очень замѣчательно при этомъ, что выбравъ себѣ въ сотрудники Прохорова, кн. Гагаринъ не видѣлъ, что беретъ именно того человѣка, который, съ одной стороны, конечно, истинный ему помощникъ. но съ другой—разрушитель его иллюзій и направитель русскихъ художниковъ въ совершенно другую сторону, чѣмъ того желалъ кн. Гагаринъ. Прохоровъ отъ всей души обожалъ византійскую древность, онъ былъ горячій поклонникъ русской старины и рус-

ского древняго искуства, но съ точки зрѣнія діаметрально противуположной вкусамъ и стремленіямъ своего шефа. Онъ не выносилъ подсахаренности и напоминанія, онъ былъ самый жестокій врагъ этой фальши, и всѣ его усилія были направлены именно къ тому, чтобы выставить и дать узнать византійскую и русскую древность во всей ихъ неподкрашенной истинѣ, во всей ихъ непреклонной, хотя бы даже иногда сухой и суровой самостоятельности.

Затѣвая французское византійство, у насъ желали и добивались одного, а на дѣлѣ вышло совсѣмъ другое.

Древне-христіанскій музей, по мысли его учредителей, первоначально былъ назначенъ только на то, чтобы своими матеріалами служить въ помощь нашимъ живописцамъ. Онъ въ первое время назывался „музеемъ православнаго иконописанія". Одною изъ первоначальныхъ и главнѣйшихъ составныхъ частей его была многочисленная коллекція старинныхъ русскихъ иконъ, которая въ концѣ 50-хъ годовъ поступила въ Академію изъ министерства внутреннихъ дѣлъ, а такъ накопилась, въ теченіе многихъ лѣтъ, вслѣдствіе постояннаго отбиранія иконъ въ старообрядческихъ и раскольничьихъ молельняхъ, въ разныхъ краяхъ Россіи. Въ академическомъ отчетѣ за 1859 годъ говорится, что „музей иконописанія обогатился, въ теченіе послѣдняго года, пріобрѣтеніемъ большаго собранія древнихъ иконъ и разныхъ предметовъ, относящихся до исторіи иконописанія; мало-по-малу онъ приводится въ систематическій порядокъ и пополняется для составленія послѣдовательнаго собранія всего, что могло бы служить положительными условіями для иконной живописи". Но скоро стали расширяться первоначальныя узкія рамки музея, и въ него начали поступать многіе предметы, иногда цѣлыми коллекціями, принадлежавшіе вовсе не къ одной только области иконописи, но вообще касавшіеся всѣхъ областей христіанскаго искуства. Такъ, наприм., туда поступили слѣпки лондонскаго Арундельскаго Общества, воспроизводящіе, посредствомъ особаго пластическаго состава, подражающаго оригиналамъ, всѣ знаменитѣйшія произведенія изъ слоновой кости христіанской эпохи, разсѣянныя по разнымъ европейскимъ коллекціямъ. Затѣмъ, профессоръ Ал. Макс. Горностаевъ, командированный президентомъ Академіи, великой княгиней Маріей Николаевной, въ разныя губерніи Россіи, для выбора или отысканія художественныхъ предметовъ, полезныхъ для музей, въ 1860—61 годахъ привезъ въ Петербургъ множество замѣчательныхъ предметовъ древности, скрытыхъ до тѣхъ поръ почти отъ всѣхъ глазъ въ разныхъ малопосѣщаемыхъ церковныхъ и монастырскихъ складахъ. Едва ли не самые драгоцѣнные и самые замѣчательные предметы этого рода поступили въ академическій музей съ чердаковъ и полатей новгородскаго Софійскаго собора. Сюда относятся: въ особенности знаменитая „халдейская пещь", корсунское паникадило и большая коллекція рѣзныхъ изъ дерева и раскрашенныхъ изображеній святыхъ [1]). Но сверхъ всего этого, одною изъ самыхъ драгоцѣнныхъ составныхъ частей древне-христіанскаго музея сдѣлались художественныя и археологическія коллекціи, привезенныя въ Петербургъ П. И. Севастьяновымъ, какъ плодъ двухъ путешествій его на Аѳонъ. Въ отчетѣ Академіи художествъ за 1860 годъ было сказано: „Почетный вольный общникъ академіи Севастьяновъ, вторично совершивъ путешествіе къ св. мѣстамъ, привезъ и въ нынѣшній разъ очень большое собраніе рисунковъ, кальковъ, архитектурныхъ чертежей и фотографическихъ снимковъ съ остатковъ древняго греческаго христіанскаго искуства. Все имъ привезенное, за исключеніемъ снимковъ съ древнихъ рукописей (поступившихъ въ Императорскую Публичную Библіотеку), согласно волѣ Государыни Императрицы должно войти въ устраиваемый музей православнаго иконописанія [1]), и тѣмъ значительно пополнятся коллекціи предметовъ, имѣющихъ назначеніе доставлять художникамъ сколь возможно болѣе матеріаловъ и данныхъ для церковной живописи". Такимъ образомъ, Академія все еще продолжала оффиціально считать, что ея новый музей есть спеціальный музей для иконописцевъ, не замѣчая, что на дѣлѣ это уже давно не такъ, что все давно уже перемѣнилось. Древне-христіанскія, византійскія и русскія архитектура, живопись, скульптура, орнаментистика, всѣхъ родовъ предметы художественно-промышленные и предметы бытовые—все это, частью въ оригиналахъ, но болѣе въ копіяхъ, входило уже теперь въ составъ академическаго музея. Посѣтителями его должны были стать, такимъ образомъ, вовсе не одни иконописцы, но всѣ наши художники, или, по крайней мѣрѣ, всѣ тѣ изъ нихъ числа, кто хотѣлъ въ самомъ дѣлѣ образоваться для художества, кто желалъ получить понятіе о всѣхъ сторонахъ своего искусства и въ томъ числѣ о стилѣ

[1]) На эти рѣдчайшія и характернѣйшія произведенія древне-русскаго искусства указалъ А. М. Горностаеву—я. Во время поѣздокъ моихъ, въ 1858 и 1859 годахъ, съ моимъ пріятелемъ, академикомъ Ив. Ив. Горностаевымъ, въ новгородскую и псковскую области для изученія новгородской и псковской архитектуры, о которой мы намѣрены были написать вдвоемъ, сочиненіе, я былъ пораженъ тою небрежностью, безпорядочностью и полнымъ непониманіемъ, съ которыми всѣ эти драгоцѣнные предметы хранились въ новгородскомъ Софійскомъ соборѣ: они просто-на-просто валялись по разнымъ угламъ и захолустьямъ собора, и каждый ненадежный причетникъ, или сторожъ, имѣлъ полную возможность продать или отдать многіе изъ нихъ кому вздумается. Вслѣдствіе моихъ настояній, проф. А. М. Горностаевъ довелъ это до свѣдѣнія великой княгини, а она исходатайствовала повелѣніе Государя Императора на перемѣщеніе этихъ предметовъ изъ Новгорода въ Петербургъ. Я очень хорошо сознавалъ, что эти вещи должны составлять неотъемлемую, историческую собственность новгородскаго собора; но при тогдашнемъ безпорядкѣ и непрочности нашихъ ризницъ и церковныхъ хранилищъ, важнѣе всего было спасти вещи отъ пропажи.

[1]) Императрица Марія Александровна изъ собственныхъ своихъ капиталовъ повелѣла отпустить П. И. Севастьянову сумму, нужную ему для второго его путешествія на Аѳонъ.

національно-русскомъ, начиная съ древнѣйшихъ его періодовъ.

Для того, чтобы быть хранителемъ такого музея, никто у насъ не годился болѣе Прохорова. Онъ въ 1861 году поступилъ въ завѣдываніе имъ послѣ профессора А. М. Горностаева. Этотъ отличный нашъ художникъ, родоначальникъ новой нашей архитектурной школы, школы истинно-національной и строго исторической, не взирая на весь свой художественный талантъ и всѣ разнообразныя свои достоинства, все-таки вовсе не обладалъ способностями начальника и и хранителя музея. Прохоровъ, напротивъ, какъ-будто нарочно былъ для подобнаго мѣста рожденъ. У него была горячая любовь ко всѣмъ тѣмъ созданіямъ художества, которыя находились у него въ музеѣ, онъ заботился о нихъ, какъ о чемъ-то для себя самомъ близкомъ, дорогомъ, родномъ; онъ ихъ разсматривалъ и изучалъ съ увлеченіемъ, со страстью, и занятія въ музеѣ составляли для него гораздо менѣе службу, чѣмъ истинную отраду и глубокое наслажденіе. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, его постоянно наполняла столько же горячая забота о томъ, чтобы увеличивать и расширять этотъ музей, обогащать его все новыми и новыми пріобрѣтеніями. Онъ былъ неутомимъ въ своихъ поискахъ, въ Петербургѣ и въ провинціи; у него было вездѣ много корреспондентовъ и знакомыхъ, сообщавшихъ ему о всемъ достойномъ замѣчанія, что становилось доступнымъ для покупки. Сверхъ того, по его просьбѣ, Академія художествъ нѣсколько разъ поручала ему дѣлать поѣздки „для изысканія по Россіи—сказано въ оффиціальной бумагѣ—предметовъ, касающихся исторіи древне-русскаго искуства". Такія поѣздки Прохоровъ совершилъ въ 1863, 1867, 1869, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875 годахъ. Благодаря этимъ его „изысканіямъ", а также благодаря многочисленнымъ приношеніямъ самого Прохорова, древне-христіанскій музей не остался учрежденіемъ неподвижнымъ и замерзшимъ на одной только первоначальной своей точкѣ отправленія, какъ это часто у насъ бываетъ со многими нашими учрежденіями, музеями и коллекціями: почти всегда они бываютъ своими первоначальными учредителями затѣяны горячо и ретиво, и въ первые дни своего существованія становятся предметомъ столько же горячихъ симпатій и ретиваго сочувствія множества людей, но ихъ потомъ равнодушно бросаютъ и повертываются къ нимъ спиною. Прохоровъ никогда не охладѣвалъ къ любезному своему музею; онъ до самого конца жизни продолжалъ страстно любить его и заботиться о всемъ здѣсь находившемся, точно въ первые дни его созданія. Сначала, онъ много положилъ труда и заботы на то, чтобы разобрать, привести въ порядокъ и классифицировать отданныя подъ его надзоръ коллекціи, по періодамъ и категоріямъ. Чѣмъ былъ этотъ музей въ первое время своего существованія, это мы укажемъ изъ разсказа Погодина, въ его статьѣ: „Нѣсколько дней въ Петербургѣ". „Меня повели—разсказываетъ Погодинъ—по заднему двору, мимо какихъ-то безобразныхъ строеній, въ темный уголъ—вотъ гдѣ содержится христіанскій музей... Въ музеѣ есть уже много любопытнаго, особенно изъ раскольническихъ часовень; но ему можно пожелать лучшаго порядка и, если не великолѣпія, то, по крайней мѣрѣ, большаго благообразія. Мнѣ все показалось нечисто, темно, скудно" (Московскія Вѣдомости", 1863 года, № 168). Прохоровъ измѣнилъ все это при первой возможности, Онъ собственными руками привелъ свой музей въ тотъ живописный видъ и превосходное устройство, какіе онъ до сихъ поръ имѣетъ. Здѣсь особенно любопытно было то, какъ онъ расположилъ тѣ многочисленные, большею частью все огромной величины, кальки съ фресокъ, въ контурахъ и въ краскахъ, которыхъ цѣлую массу привезъ Севастьяновъ съ Аѳона, изъ разныхъ греческихъ монастырей и церквей. Для всей этой массы картинъ и сниковъ, въ музеѣ, конечно, не доставало мѣста; тогда Прохоровъ вздумалъ привѣсить ихъ, въ легкихъ рамкахъ, къ потолку, но такъ, что ихъ легко можно было спускать на блокѣ внизъ, для подробнаго осмотра, или срисовыванія. Эта висящая надъ головами зрителей толпа разноцвѣтныхъ громадныхъ рисунковъ всегда напоминала мнѣ тѣ безчисленные рыцарскіе хоругви и значки съ росписными гербами, которые такъ живописно висятъ въ среднѣвѣковыхъ церквахъ и капеллахъ надъ рѣзными сѣдалищами, гдѣ помѣщались во время богослуженія древніе рыцари. И тутъ, какъ и тамъ, впечатлѣніе было всегда для меня оригинальное и поразительное. Множество другихъ рисунковъ, сниковъ и фотографій Прохоровъ тоже очень живописно расположилъ во множествѣ разнообразныхъ витринъ, по стѣнамъ и посреди залъ своего музея. Тутъ же поиѣстились у него драгоцѣнные образцы старинной русской скульптуры и орнаментистики, вся та масса рѣзныхъ деревянныхъ и раскрашенныхъ статуй святыхъ, которую Петръ Великій однажды велѣлъ отобрать во всѣхъ церквахъ Россіи, какъ противорѣчащую постановленіямъ нашей церкви. Петръ I велѣлъ свезти всѣ эти статуи въ новгородскій Софійскій соборъ, чтобы тамъ онѣ хранились вдали отъ всѣхъ глазъ и соблазна. Эта „запрещенная" такимъ образомъ коллекція сохранила для исторіи нарѣдчайшіе и любопытнѣйшіе образчики древней русской скульптуры, иногда грубые и дикіе, но всегда оригинальные и національные. Рядомъ съ этими статуями, воздвигалась у Прохорова знаменитая „халдейская пещь"—этотъ столько любопытный и художественно-изящный образецъ старинной новгородской архитектуры и скульптуры до-петровскаго времени. Невдалекѣ, тутъ же являлось множество оригинальныхъ по формамъ и красивыхъ по рѣзьбѣ царскихъ дверей; наконецъ, по сторонамъ расположено было множество образовъ, свадебныхъ вѣнцовъ, подсвѣчниковъ, сосудовъ, паникадилъ, лампадъ, ковчеговъ, крестовъ, панагій, цѣпочекъ и т. д. Прохоровъ все это самъ разставлялъ и развѣшивалъ, многое собственными руками раставрировалъ, приводилъ въ прежній видъ, вылѣпливалъ, красилъ, росписывалъ, золотилъ, дополнялъ недостающими вставками, и дѣлалъ онъ это съ знаніемъ, мастерствомъ и любовью, какія навряд-ли можно было бы встрѣтить еще у кого другого изъ нашихъ художниковъ и археологовъ.

Къ числу особенно любопытныхъ и характерныхъ предметовъ этого музея принадлежитъ устроенная

шенно новымъ и совершенно еще не распространеннымъ, такъ что Прохоровъ счелъ себя даже обязаннымъ напечатать, въ 1-мъ же выпускѣ своего журнала, такое поясненіе: „Такъ какъ, по новости своей, лито-фотографія, это важное открытіе, немногимъ извѣстно, то я считаю не лишнимъ пояснить: фотолитографія—способъ переводить фотографію на литографическій камень и печатать, какъ обыкновенный рисунокъ, сдѣланный литографическимъ карандашемъ. На камнѣ фотолитографія выходитъ грубѣе, чѣмъ обыкновенная фотографія, которая, по дороговизнѣ своей, не можетъ быть прилагаема къ обыкновеннымъ изданіямъ; но фотолитографія, кромѣ вѣрности въ снимкахъ, что особенно важно въ передачѣ древностей, и по дешевизнѣ своей, можетъ быть удобно прилагаема ко всѣмъ изданіямъ. Имѣя свою литографію, я въ настоящее время занимаюсь усовершенствованіемъ этого открытія, которое считаю весьма важнымъ при изданіи древностей; есть надежда, что со временемъ этотъ способъ усовершенствуется до того, что трудно будетъ отличить его отъ фотографіи“. Эти слова были точная истина, и, во все время существованія своего изданія, Прохоровъ никогда не переставалъ заботиться, какъ только могъ, о вѣрности рисунковъ, прилагаемыхъ къ его тексту, и объ усовершенствованіи всѣхъ вообще своихъ способовъ передачи. Онъ не всегда достигалъ элегантности красокъ и внѣшняго блестящаго изящества, свойственныхъ хорошимъ современнымъ иллюстрированнымъ изданіямъ (особливо иностраннымъ), и часто уступалъ имъ; но вѣрностью формъ и очертаній онъ превосходилъ всѣ остальные наши научные рисунки, и въ этомъ отношеніи его изданіе остается въ высшей степени замѣчательнымъ до настоящаго времени.

Журналъ Прохорова не могъ имѣть большаго успѣха. Публика и ученые оставались равнодушны къ нему: такъ мало онъ соотвѣтствовалъ вкусамъ, привычкамъ и потребностямъ большинства даже людей науки, не говоря уже о массѣ общества.

Одинъ Погодинъ, съ перваго же раза, оцѣнилъ его и отдалъ ему справедливость. Онъ писалъ въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ“ за 1863 г. (№ 168), въ статьѣ, подъ названіемъ: „Нѣсколько дней въ Петербургѣ“: „У насъ людей нѣтъ, говорятъ многіе, а я говорю, что у насъ люди есть, но не на большихъ дорогахъ, всего менѣе на толкучихъ рынкахъ; ихъ надо отыскивать гдѣ-нибудь подальше... Мнѣ попался въ руки, въ Петербургѣ, 9-й № „Христіанскихъ древностей и археологіи“. Я не вѣрилъ глазамъ своимъ: это—изданіе отличное, великолѣпное, европейское. Какіе рисунки по художественности отдѣлки, по важности содержанія, по рѣдкости подлинниковъ! Я отправился тотчасъ отыскивать издателя, и нашелъ его на чердакѣ, въ домѣ портнаго Круза, на Васильевскомъ островѣ, въ 7-й линіи, на Большомъ проспектѣ, близъ церкви св. Андрея. Комнаты завалены предметами древности, знакомыми мнѣ и любезными: образа, кресты, церковныя вещи, рисунки, свитки, лоскутки пергаменные. „Познакомьте меня съ вашимъ изданіемъ“, сказалъ я, и г. Прохоровъ притащилъ мнѣ вышедшіе нумера. Глаза мои разбѣжались... (Здѣсь слѣдуетъ исчисленіе главнѣйшихъ статей и рисунковъ). Однимъ словомъ, богатство и роскошь изданія удивительныя, а дешевизна еще удивительнѣе: 12 выпусковъ, изъ коихъ въ каждомъ по 10—15 рисунковъ, стоятъ только 12 руб. Удивляться ли тому, что такое изданіе приноситъ издателю убытки (о вознагражденіи за трудъ и говорить нечего)? Нѣтъ, удивляться нечему, при нашемъ невѣжествѣ, равнодушіи, безпечности. Ни одного ученаго, ни одного священника, не встрѣчается въ числѣ подписчиковъ, сказалъ мнѣ г. Прохоровъ. Объ архіереяхъ я не спросилъ, и поспѣшилъ оправдаться съ своей стороны, потому что не подписывался также на это изданіе, хотя и принадлежу къ ученому цеху. „Я не повѣрилъ объявленію, читанному въ прошедшемъ году, а въ журналахъ и газетахъ нигдѣ не читалъ объ изданіи (большею частью они вѣдь боятся ладона). Теперь я увидѣлъ одинъ вашъ нумеръ и явился засвидѣтельствовать вамъ свое почтеніе. Пожалуйте мнѣ 10 экземпляровъ для моихъ знакомыхъ“. Разумѣется, неизвѣстность—главная причина плохого расхода. Я увѣренъ, что всѣ наши архіереи, многіе архимандриты и пресвитеры пріобрѣтутъ это изданіе. Оно для нихъ не только любопытно, но и необходимо. Всѣ семинаріи, не говоря объ академіяхъ, должны имѣть это изданіе въ числѣ настольныхъ руководствъ. Св. Синодъ, Академія художествъ, Академія наукъ, университетскія библіотеки, вѣрно подадутъ руку помощи ревностному издателю. Архіереи могутъ указать на оное своимъ губернскимъ почитателямъ между купцами и церковными старостами. Для старообрядцевъ нашихъ, для любителей иконописи, это—кладъ. Милостивые государи! Повѣрьте же мнѣ, старому антикварію и охотнику. Я это дѣло немножко смыслю, и смѣло, для общей пользы, указываю на изданіе. Въ духовенствѣ у насъ вообще мало археолого-историческаго и критическаго образованія. Изданіе г. Прохорова откроетъ многимъ свѣтъ и возбудитъ уваженіе къ древностямъ, уничтожаемымъ у насъ въ архитектурѣ, въ иконописи, вообще въ археологіи, рукою невѣжества, усердною, но святотатственною. Людей у насъ нѣтъ—вы говорите. Ободряйте же тѣхъ, кто появляется по какой бы то ни было части; помогайте, награждайте, и людей явится столько, сколько нужно. 60 экземпляровъ для семинарій, 60 экземпляровъ для архіереевъ, 100 экземпляровъ для архимандритовъ и священниковъ, на каждую епархію по 5 экземпляровъ, по указаніямъ и совѣтамъ ихъ преосвященствъ,—и вотъ 500 экземпляровъ разобраны безъ малѣйшаго отягощенія, и изданіе обезпечено: наукѣ оказана услуга, общему дѣлу принесена польза, и труженикъ вознагражденъ хоть немного“.

Не смотря на нѣсколько смѣшной тонъ, напоминавшій старинные литературные пріемы и ухватки Булгариныхъ и Кукольниковъ („Повѣрьте мнѣ... Я это дѣло немножко смыслю... Пожалуйте мнѣ 10 экземпляровъ для моихъ знакомыхъ...“), эта статья дѣлала дѣло: она высказывала истинную правду, давала истинную оцѣнку Прохорова и его журнала и, горячо стараясь объ общей пользѣ, пробовала указать

заведеній и пастырей церкви"; наконецъ, „Прохоровъ вноситъ своимъ изданіемъ многознаменательную лепту въ сокровищницу христіанской науки о древностяхъ" („Сѣверная Пчела", 1862, № 260).

Казалось бы, чего же лучше? Чего еще желать большаго? Тутъ во всемъ столько же симпатичнаго отношенія къ издателю и его журналу, какъ у самихъ Морошкина и Погодина. Но въ разныхъ мѣстахъ рецензіи слышались, неожиданно, такія ноты, которыя совершенно измѣняли хвалебный тонъ во враждебный, придавали статьѣ иной колоритъ и оставляли по себѣ очень непріятное чувство. Во-первыхъ, у автора оказывался такой недостатокъ знанія и художественной образованности, что онъ могъ укорять Прохорова за помѣщеніе въ самомъ началѣ изданія византійской миніатюры: „Обличеніе царя Давида пророкомъ Наѳаномъ". „Намъ казалось бы—говорилъ от. Мансвѣтовъ,—что для перваго рисунка, при такомъ обиліи источниковъ, можно было бы выбрать болѣе изящный рисунокъ" (рецензентъ не зналъ, что это—рисунокъ знаменитый, о которомъ много писано во всѣхъ сочиненіяхъ по части искусства, какъ объ одномъ изъ рѣдкихъ, уцѣлѣвшихъ до нашего времени, образчиковъ античныхъ вліяній на древне-христіанское искусство). Другой упрекъ Прохорову былъ не менѣе страненъ и обличалъ въ от. Мансвѣтовѣ немеьшее незнаніе дѣла. Рецензія указывала на то, что въ статьѣ Прохорова о фелони приведены рисунки одеждъ восточныхъ царей и жрецовъ египетскихъ, ассирійскихъ, персидскихъ, еврейскихъ, заимствованные изъ древнихъ памятниковъ, и спрашивала: „Какимъ образомъ въ изданіе „Христіанскія древности" попали языческія древности? — Непонятно. Если признать проистекающую отсюда нѣкоторую пользу при истолкованіи древности происхожденія и значенія священныхъ одеждъ, то это—темный и мутный источникъ, хотя отчасти и небезполезный". Какъ „непонятно"? Какъ „мутный источникъ"? Въ чемъ именно проявлялась великая заслуга русскаго археолога, въ самостоятельномъ и ни откуда не заимствованномъ доказательствѣ происхожденія священно-служительскихъ одеждъ съ древняго и глубокаго Востока, то-то и ставится ему въ вину! Не чудо ли это, не великое ли это невѣжество? Но другія мѣста рецензіи выказывали еще въ болѣе яркомъ свѣтѣ странное отношеніе духовнаго критика къ Прохорову и къ объекту изданія. Въ нѣкоторыхъ „хвалебныхъ" мѣстахъ сказано было, что изданіе Прохорова порадуетъ православнаго христіанина, ибо онъ „увидитъ здѣсь незыблемую древность православной восточной иконописи и архитектуры и ихъ превосходство предъ папистскою, западною, и крѣпче прильнетъ своимъ сердцемъ къ своему православію". Въ то же время, нѣкоторыя „порицательныя" мѣста рецензіи всего болѣе нападали на Прохорова за то, что онъ рѣшился безъ всякой враждебности цитировать излюбленное старообрядцами и раскольниками „двуперстное сложеніе" и толкованіе сокращенныхъ надписей на иконахъ. От. Мансвѣтовъ восклицалъ по этому случаю: „Толкованіе Прохорова прямо гласитъ въ пользу извѣстнаго раскольническаго объ этомъ толка... Чистѣйшая каша! Такая раскольническая чушь, толкобредничество умѣстно ли въ этомъ превосходномъ изданіи? Кажется, можно одуматься — такъ нѣтъ. Дайка вклеить еще толкованіе въ другія слова: вѣдь это покажетъ во мнѣ тончайшаго эксперта... На этотъ разъ издатель превратилъ „Христіанскія древности и археологію", этотъ драгоцѣнный сосудъ рѣдкостей, просто въ сточную яму всякихъ умственныхъ вонючихъ нечистотъ нѣтовщины, вѣдосѣвщины и проч." („Сѣверная Пчела", 1862, № 260).

Такимъ образомъ, журналъ Прохорова казался рецензенту прекраснымъ и высокимъ только до тѣхъ поръ, пока онъ годился для нанесенія ударовъ всему „папистскому" и „неправославному", и пока онъ служилъ орудіемъ для доказательства превосходства нашей древней иконописи и архитектуры надъ всѣми другими въ мірѣ. Тутъ еще нѣтъ никакого понятія о наукѣ, знаніи, научныхъ цѣляхъ — только узкій ограниченный взглядъ извѣстнаго эгоистическаго утилитаризма. Авторъ статьи забывалъ то, что современная исторія литературы никогда не пренебрегаетъ никакими „раскольничьими", сектаторскими и апокрифическими сочиненіями, и, не взирая на многочисленныя ихъ безумія или нелѣпости, умѣетъ извлекать изъ нихъ драгоцѣнный, или, по крайней мѣрѣ, интересный матеріалъ. Почему археологія обязана дѣлать иначе и добровольно урѣзывать свои средства, подъ страхомъ нападенія и преслѣдованія? Объ этомъ духовный критикъ „Сѣверной Пчелы" и не задумывался, и потому въ свою бочку меда такъ невкусно принѣшалъ ложку дегтя.

Другіе критики Прохорова поступили съ нимъ еще хуже. Н. С—нъ напечаталъ въ „Русскомъ Вѣстникѣ" статью, которой одно заглавіе уже высказывало точку зрѣнія и оцѣнку автора. Статья называлась: „Художественное изданіе въ раскольничьемъ духѣ", а авторъ прямо отправлялся отъ нападенія на Погодина за его понапрасну сочувственную статью. Вначалѣ было сказано, что „нельзя не отдать справедливости замѣчательному искусству, съ какимъ сдѣланы рисунки: нѣкоторые изъ нихъ весьма изящны, иные даже можно назвать роскошными"; тутъ же похвалены, въ текстѣ, нѣкоторыя статьи проф. Срезневскаго и другія; про статьи же самого Прохорова сказано, что онѣ „имѣютъ характеръ какихъ то отрывочныхъ замѣчаній", „мало удовлетворяютъ требованіямъ систематическаго, ученаго изложенія" и т. д. „Впрочемъ—замѣчаетъ тутъ же авторъ — мы стали говорить объ изданіи Прохорова не съ тѣмъ, чтобы дѣлать критическій обзоръ его съ художественной и ученой стороны (предоставляемъ это людямъ, болѣе свѣдущимъ); мы намѣрены обратить вниманіе читателей только на одну, весьма оригинальную и совершенно неожиданную, особенность этого изданія, которую нельзя пройти молчаніемъ". И вслѣдъ затѣмъ идетъ длинный обвинительный актъ противъ Прохорова за его „уваженіе къ двуперстію", за его писаніе „Ісусъ" вмѣсто „Іисусъ" и т. д., вообще за его солидарность съ нашими „нынѣшними старообрядцами". При этомъ Н. С — нъ обвинялъ Прохорова въ нѣкотораго рода подлогѣ, состоящемъ именно въ томъ, что онъ исклю-

нія „Les origines de l'orfévrerie cloisonée“ и многихъ другихъ превосходныхъ сочиненій, съ большимъ почетомъ указываетъ на изданіе Прохорова въ своемъ критическомъ обзорѣ выставки 1867 года („Revue de l'art chrétien“, Vol. X).

И дѣйствительно, журналъ Прохорова представлялъ крупный интересъ для всякаго, занимающагося древне-христіанскимъ, византійскимъ и русскимъ искусствомъ. Здѣсь было опубликовано множество важныхъ памятниковъ архитектуры, живописи, скульптуры и разныхъ художественныхъ производствъ, изъ числа предметовъ и рисунковъ, принадлежащихъ къ составу древне-христіанскаго музея Академіи художествъ (между ними многіе привезены были, какъ указано выше, Севастьяновымъ съ Аѳона). Большинство ихъ никогда еще не было опубликовано и, значитъ, оставалось совершенно неизвѣстнымъ; другіе, хотя и были уже прежде изданы въ иностранныхъ книгахъ и атласахъ, но въ увражахъ рѣдкихъ и малодоступныхъ иногда даже ученымъ.

Въ двухъ первыхъ томахъ журнала Прохорова мы встрѣчаемъ слѣдующіе важнѣйшіе снимки и рисунки: миніатюры изъ парижскаго „Григорія Назіанзина“, IX вѣка, изъ парижской Псалтыри X вѣка и парижскаго „Іоанна Златоуста“ XI вѣка; рисунки изъ Четьи-Минеи (Menologium) императора Василія Македонянина, X вѣка, по рѣдчайшему урбинскому изданію 1727 года; большую миніатюру, съ костюмами и архитектурой, изъ новгородскаго „Пролога“ XIV вѣка (собр. Имп. Публ. Библ.); огромное количество снимковъ съ аѳонскихъ фресокъ (по коллекціи прорисей Севастьянова); архитектурные снимки съ церквей Хиландарскаго, Иверскаго и Ватопедскаго монастырей на Аѳонѣ (изъ той же коллекціи), церкви Іоанна Крестителя въ Аѳинахъ; орнаментацію Кіево-Софійскаго собора; рисунки изъ „Книги Бытія“, XVII вѣка, изъ древне-христіанскаго музея Академіи; орнаментальныя буквы изъ „Акаѳиста“, 1591 г., Иверскаго монастыря на Аѳонѣ (изъ коллекціи Севастьянова); рисунки изъ „Царственной книги“, по рукописи XVI вѣка, что въ Синодальной Библіотекѣ; катапетазму (завѣсу), подаренную въ 1556 году Иваномъ Грознымъ Хиландарскому монастырю на Аѳонѣ (изъ коллекціи Севастьянова); византійскій ковчежецъ XI вѣка, изъ Патріаршей Ризницы въ Москвѣ; богатое собраніе изображеній св. кн. Бориса и Глѣба по древнимъ русскимъ памятникамъ; столько же богатое собраніе изображеній Сошествія Св. Духа и Вознесенія; сверхъ того, цѣлый рядъ снимковъ изъ русскаго иконописнаго подлинника, никогда прежде не опубликованнаго.

Но Прохоровъ не ограничился однимъ только изданіемъ значительныхъ и интересныхъ памятниковъ древняго искусства. Въ своемъ журналѣ онъ явился также замѣчательнымъ критикомъ. Въ разнообразныхъ своихъ монографіяхъ, такихъ, наприм., какъ трактатъ о формѣ и происхожденіи фелони и другихъ церковныхъ облаченій, или трактатъ о рипидахъ, или объ императорской ватиканской далматикѣ, Прохоровъ не только даетъ огромную массу рисунковъ всякаго рода памятниковъ античнаго и средне-вѣковаго времени, доказывающихъ истинную первоначальную форму каждаго изъ этихъ предметовъ, и далекіе, иногда какъ-будто немыслимые первообразы ихъ, но и разсматриваетъ мнѣнія прежнихъ писателей, причемъ часто указываетъ ихъ крупныя ошибки и невѣрныя опредѣленія, какъ относительно времени, такъ и относительно мѣста выполненія данныхъ памятниковъ древняго искусства. Въ этомъ Прохоровъ всего лучше доказываетъ неправду тѣхъ, которые хотѣли выставить его упрямымъ и фанатическимъ старообрядцемъ: онъ никогда не желалъ, подобно этимъ людямъ, придавать какъ можно больше древности предметамъ своего обожанія или своихъ симпатій. Такія близорукія соображенія были всегда далеки отъ его мысли, и онъ съ неподкупною правдивостью искалъ вникать въ истинное значеніе и точнѣйшее распознаваніе созданій стараго искусства. Пусть кто-нибудь покажетъ фальшивыя, невѣрныя (и притомъ умышленныя) его опредѣленія; пусть кто-нибудь приведетъ примѣры того, что Прохоровъ хлопоталъ о томъ, какъ бы выставить этотъ или тотъ предметъ древности болѣе древнимъ, чѣмъ онъ на самомъ дѣлѣ есть. Ничего подобнаго никогда не бывало. Напротивъ, Прохоровъ поминутно приводимъ былъ, своимъ глубокимъ знаніемъ древности, къ тому, чтобы доказывать несостоятельность той древности, какую приписывали тому или другому предмету иностранные или наши художественные историки и археологи. „Вы говорите, что вотъ этотъ предметъ принадлежитъ X, XI, XII вѣку—говаривалъ онъ,—а я вамъ докажу, что онъ принадлежитъ эпохѣ на 400, 500, 600 позже“, и доказывалъ это массою накопленныхъ примѣровъ и подробностей. Какъ это похоже на пріемы старообрядческіе и раскольническіе!

Но, во всеобщемъ понятіи, Прохоровъ былъ уже разъ навсегда отмѣченъ „старообрядцемъ“, „раскольникомъ“, и противъ этого ничего уже нельзя было подѣлать. Ходили разсказы, что Прохоровъ прямо принадлежитъ къ одному изъ старообрядческихъ обществъ, даже состоитъ тамъ въ числѣ настоятелей и въ ризахъ служитъ у нихъ въ молельняхъ. Самъ Прохоровъ не разъ со смѣхомъ разсказывалъ мнѣ про эти слухи, и объяснилъ, что однимъ изъ очень „важныхъ“ обвинительныхъ противъ него пунктовъ служитъ то, что онъ носитъ бороду по старинному, какъ на иныхъ иконописныхъ изображеніяхъ. Конечно, ко всему этому поводомъ являлось то, что Прохоровъ былъ дѣйствительно въ близкихъ сношеніяхъ съ нашими старообрядцами, особенно въ Старой Руссѣ, такъ какъ получалъ отъ нихъ не мало свѣдѣній и указаній, касающихся русской старины и искусства, а иногда пріобрѣталъ отъ нихъ старинныя рукописи и печатныя книги, а также разнообразные предметы древняго нашего художественнаго производства. Онъ дѣйствительно былъ настолько близокъ со старообрядцами, что въ началѣ 60-хъ годовъ сочинилъ для нихъ адресъ, поднесенный имъ Императору Александру II и начинавшійся словами: „Всемилостивѣйшій Государь! Въ Твоихъ новшествахъ слышится наша старина“. Но близкія сношенія съ старообрядцами имѣли для Прохорова иногда и очень печальные результаты. Въ началѣ тѣхъ же 60-хъ годовъ, новгородскій вице-губернаторъ, графъ Чапскій, велѣлъ однажды схватить его, при

самых ярких ст. въ Старой Руси, и потому „я имѣлъ ее: пріѣзда". При этомъ Прохоровъ жизнью своей поплатился: былъ арестованъ въ полицейской части. Въ тѣ времена, подобные аресты по „политическимъ мотивамъ" со стороны губернскихъ властей были не въ рѣдкость: вспомнимъ арестъ Якушкина въ Пензѣ и многіе другіе. Печать, это тяжелое наслѣдіе застоя, и замѣчательный археологическій журналъ могутъ служить позоромъ къ памятникамъ и любезнымъ людямъ.

Послѣ первыхъ лѣтъ тяжелой жизни, для журнала Прохорова наступилъ большой матеріалъ: нужно было издавать журналъ, когда такого почти не было ст. нашей. Какъ, почти на него не подписывались. Надо правду сказать. Прохоровъ былъ обладалъ замѣчательною способностью и умѣлъ умѣлъ умѣлъ замѣчательно обставить предметъ своей и свои работы; онъ былъ даже умѣлъ справляться съ внѣшнею формою своего текста: все, что онъ писалъ, выходило у него какъ-то стройно, красиво, разборчиво. Но этого недостаточно встрѣчается довольно часто, къ сожалѣнію, и у многихъ другихъ людей науки. Что дѣлать! Можетъ, кажется, въ такихъ случаяхъ, извлекать несовершенство и неумѣлость внѣшности въ ущербъ важности собственныхъ авторскихъ свѣдѣній и соображеній. Но такого извиненія за долю Прохорова у насъ не выпадало: журналъ его не шелъ, не взирая на свою полезность и значительность, такъ что, испытавшись послѣдними своими средствами, Прохоровъ принужденъ былъ остановиться со своимъ изданіемъ въ апрѣлѣ 1865 года.

Однако, онъ не потерялъ всегдашней своей энергіи и продолжалъ свои изслѣдованія и пристальныя изученія, какъ въ Петербургѣ, такъ и въ другихъ краяхъ Россіи, какъ древней нашей живописи, архитектуры, костюмовъ, утвари и разнообразнѣйшихъ предметовъ древней жизненной нашей обстановки. Матеріалъ росъ въ ст. шкафахъ: ему всего тяжелѣе и тяжелѣе становилось не выносить за свѣтъ, по всеобщее извѣстіе, результатомъ накопленнаго знанія, и онъ сталъ хлопотать, какъ имъ, представлялъ академическому начальству, постоянному свидѣтелю его работъ, хотя бы въ стѣнахъ одного только древне-христіанскаго музея, о необходимости и пользѣ для нашихъ художниковъ изданія художественныхъ памятниковъ нашей старины. Наконецъ, ему удалось достигнуть желаемой цѣли, по ходатайству Великаго Князя Владиміра Александровича, тогда еще вице-президента Академіи художествъ. Онъ сталъ получать изъ суммъ Государственнаго Казначейства небольшія суммы на свои труды и для ихъ изданія. Получалъ онъ эти [illegible] съ 1871 года, но теперь онъ сталъ [illegible] изъ этихъ годовыхъ ежемѣсячныхъ выдачъ. [illegible] „Христіанскія древности" и [illegible] „Русскія древности". И [illegible] на какія книги чрезъ [illegible] для изданія [illegible] только четыре тома [illegible] 1871, 1872, 1873, 1875, второго только два тома: 1871 и 1876 — и затѣмъ

изданія уже вовсе прекратились. Но даже и въ этихъ немногихъ томахъ Прохоровъ успѣлъ опубликовать много, необыкновенно цѣннаго матеріала. Замѣчательныя частныя статьи были первыми такими значительныхъ работъ Прохорова и т. е. что въ это время онъ издалъ, навсегда останется важнымъ для науки о русскихъ искусствѣ и древности. Онъ въ это годы былъ вполнѣ, отчасти также вслѣдствіе этихъ немногихъ частныхъ статьей, оставалъ на очень частные, детальные вопросы русской археологіи, и онъ началъ изучать памятникъ, къ которому онъ [illegible] былъ [illegible]. Въ концѣ 60-хъ и въ началѣ 70-хъ годовъ, и очень часто указывалъ ему на много разбрасываться по мелочамъ и на необходимость [illegible] его сосредоточиться, заняться, на нѣсколькихъ [illegible] крупныхъ вопросахъ и изданіяхъ. Онъ меня послушался, тѣмъ болѣе, что и самъ давно къ тому [illegible] склонялся, только все еще не рѣшался. Послѣдняя не [illegible] предпринять имъ, направленія было нѣсколько монографій, въ которыхъ выказались всѣ общирныя знанія и громадные матеріалы, долгими годами накопленные у Прохорова.

Однимъ изъ этихъ незначительныхъ трудовъ явилась монографія о церкви св. Георгія въ Ризположской Старо-Ладожской крѣпости. Это сочиненіе печаталось по частямъ въ „Христіанскихъ древностяхъ" въ теченіе 1871 года, а составило потомъ довольно большой томъ, съ обширнымъ атласомъ рисунковъ, гдѣ представлены внѣшній видъ и вся архитектура церкви, снаружи и внутри; главную же роль играютъ многозначительныя древнія фрески XII вѣка, никогда еще не изданныя, но въ высшей степени важныя для древнѣйшаго періода нашего искусства. „Многіе замѣчательные памятники въ Россіи,—говоритъ въ своемъ вступленіи Прохоровъ,—которые, по своей древности и историческому значенію, заслуживаютъ обстоятельнаго изслѣдованія, остаются забытыми, въ полномъ пренебреженіи: время и невѣжество истребляютъ ихъ безслѣдно для потомства и науки. Къ числу такихъ важныхъ памятниковъ, безспорно, принадлежитъ Ризположская крѣпость въ Старой Ладогѣ... Но самый важный интересъ для насъ въ Ладожской церкви—это остатки стѣнной живописи, или фресокъ начала XII вѣка, часть которыхъ случайно уцѣлѣла отъ невѣжественныхъ истребленій. По своей неиспорченности, онѣ могутъ быть названы первыми фресками въ Россіи. Единственныя фрески, которыя старше ладожскихъ—кіевскія фрески, которыя, такъ же, какъ и ладожскія, были [illegible] и [illegible] уже, по святой штукатурки, отъ [illegible] и [illegible], послѣ открытія ихъ, онѣ были [illegible] при [illegible] Такимъ образомъ,

---

Прохоровъ [illegible] [illegible] [illegible]

этотъ первый памятникъ нашего христіанскаго искусства въ Россіи утратилъ то археологическое значеніе, какое онъ могъ бы имѣть, если бы драгоцѣнность эта была не тронута. И потому-то староладожскія фрески могутъ считаться важнѣйшимъ неиспорченнымъ памятникомъ древне-русскаго искусства... Въ 1849 году, во время исправленія старо-ладожской церкви, множество фресокъ, а также множество вырѣзанныхъ или нацарапанныхъ на стѣнахъ надписей погибло самымъ варварскимъ образомъ: топорами и ломами разбили почти всѣ эти фрески, и свалили эту драгоцѣнность, какъ негодный мусоръ, въ одну изъ полуразвалившихся башенъ крѣпости. Около трехъ недѣль, съ моими помощниками, рылся я въ этомъ мусорѣ, выбралъ изъ него всѣ мелкіе кусочки разбитыхъ фресокъ, которыхъ набралось нѣсколько ящиковъ. Мнѣ хотѣлось подобрать и составить изъ нихъ что-нибудь цѣлое; но всѣ усилія оказались почти безполезными, и мнѣ удалось собрать только нѣкоторыя ничтожныя части цѣлаго, которыя я скрѣпилъ гипсомъ въ плоскихъ ящикахъ и подарилъ музею древне-русскаго искусства... По счастью, въ куполѣ, по случайнымъ обстоятельствамъ, фрески остались нетронутыми... Я ихъ очистилъ съ большимъ тщаніемъ, и потомъ сдѣлалъ рисунки красками (въ настоящую величину). Не смотря на свою 700-лѣтнюю древность, нѣкоторыя изъ фресокъ такъ свѣжи, какъ будто недавно написаны". Въ этихъ рисункахъ заключаются изображенія: Бога-Отца въ славѣ, Страшнаго Суда, пророковъ, апостоловъ, множества святыхъ (мужчинъ и женщинъ), св. Георгія верхомъ, освобождающаго отъ змія св. царицу Александру; наконецъ, здѣсь же является масса интереснѣйшей орнаментаціи.

Другая монографія Прохорова была — исторія древней русской архитектуры, которую онъ печаталъ подъ скромнымъ и слишкомъ незначительнымъ заглавіемъ: „Матеріалы при изслѣдованіи исторіи архитектуры въ Россіи". Въ своихъ „Древностяхъ" за 1872 годъ, онъ издалъ памятники кіевской и новгородско-псковской архитектуры; въ 1875 году — памятники кіевской и суздальско-владимірской архитектуры; наконецъ, въ 1877 году,—архитектуру московской. Но такъ какъ, изъ числа памятниковъ древнѣйшаго періода, большинство или вовсе не сохранилось, или они искалѣчены передѣлками и пристройками, то, для настоящаго знакомства съ созданіями этихъ періодовъ, Прохоровъ, по моему совѣту, прибѣгнулъ къ изображеніямъ въ древнихъ рукописяхъ. Мы оба вмѣстѣ адресовались къ Л. И. Бутовскому, тогдашнему директору Строгановской школы техническаго рисованія въ Москвѣ, и онъ поручилъ воспитанникамъ этой школы скопировать для изданія Прохорова церкви изъ „Святославова Сборника" (въ Синодальной Библіотекѣ), изъ „Добрилова Евангелія" 1270 г. (въ Румянц. музеѣ) и изъ другихъ рукописей; въ перебургской же Публичной Библіотекѣ Прохоровъ, со своими помощниками, скопировалъ изъ рукописей множество изображеній древнихъ русскихъ церквей. Что касается уцѣлѣвшихъ до сихъ поръ древнихъ нашихъ храмовъ, онъ предпринималъ нѣсколько разъ путешествія по Россіи и составилъ богатый атласъ превосходно и точно снятыхъ образцовъ русской архитектуры и архитектурной орнаментистики допетровскаго времени. Текстъ Прохорова полонъ важныхъ и вѣскихъ соображеній по этому предмету. Это — до сихъ поръ единственная исторія нашей національной архитектуры, и, какъ бы ни разрослась впослѣдствіи наша художественная наука, монографія Прохорова останется навсегда почетнымъ памятникомъ знанія и изслѣдованій нашего времени.

Третья монографія Прохорова, это — его исторія русскаго костюма, напечатанная опять-таки подъ слишкомъ скромнымъ заглавіемъ: „Матеріалы для исторіи русскихъ одеждъ". Въ то самое время, когда я убѣждалъ Прохорова напечатать свое обозрѣніе исторіи русской архитектуры по памятникамъ, я старался убѣдить его также и въ необходимости издать подобное же обозрѣніе исторіи русскаго костюма. Я указывалъ ему на крайнюю нужду у насъ подобнаго изданія и для художниковъ, и для ученыхъ, и для литераторовъ, и для всѣхъ вообще образованныхъ людей, такъ какъ у насъ до того времени ровно ничего почти не было въ этомъ родѣ (а что и было, то крайне неудовлетворительно), а между тѣмъ у Прохорова было уже накоплено значительное количество превосходнаго матеріала, и самъ же онъ много разъ заявлялъ печатно о намѣреніи предпринять такое изданіе, только все не рѣшался. Наконецъ въ 1871 году, онъ за это дѣло принялся, и въ двухъ томахъ своихъ „Русскихъ древностей" (1871 и 1876 гг.) издалъ монографію о русскомъ костюмѣ, занимающую одно изъ самыхъ крупныхъ мѣстъ въ нашей художественно-археологической литературѣ. Съ 1881 года начало выходить это же самое изданіе отдѣльными, самостоятельными выпусками, въ значительно пополненномъ и расширенномъ видѣ, съ прибавленіемъ многихъ новыхъ отдѣловъ. Но Прохоровъ умеръ, не доведя изданіе до конца [1]). Сочиненіе это заключаетъ въ себѣ, правда, извѣстные недостатки, изъ коихъ главный — причисленіе къ „русскимъ" одеждамъ и украшеніямъ нѣкоторыхъ такихъ предметовъ, которые не могутъ считаться собственно русскими: сюда относятся костюмы скиѳовъ на знаменитыхъ эрмитажныхъ золотыхъ и серебряныхъ вазахъ; части костюма, золотыя и серебряныя украшенія, найденныя въ раскопкахъ профессоромъ Самоквасовымъ и другими изслѣдователями; костюмы, изображенные на „музыкантахъ и плясунахъ" извѣстныхъ кіевскихъ фресокъ, и нѣкоторые другіе [2]). Тѣмъ не менѣе, изданіе это должно считаться истинно капитальнымъ вкладомъ въ нашу историческую и художественную литературу.

---

[1]) Сынъ В. А. Прохорова, Александръ Васильевичъ, замѣстившій своего отца въ завѣдываніи древне-христіанскимъ музеемъ, продолжалъ изданіе „Матеріаловъ по исторіи русскихъ одеждъ", и издалъ, по матеріаламъ, заготовленнымъ еще В. А. Прохоровымъ, „Мебель", „Головные уборы", „Утварь" и проч. (1884).

[2]) Замѣтки о всѣхъ подобныхъ неправильныхъ пріуроченіяхъ я изложилъ въ подробномъ критическомъ разборѣ книги Прохорова, напечатанномъ въ „Журн. министр. народн. просвѣщенія" 1882, т. 219.

рисунковъ, доказывалъ родство ихъ орнаментистики съ орнаментистикой разныхъ художественныхъ предметовъ скиескихъ, древне-персидскихъ, древне греческихъ и иныхъ. Въ своемъ текстѣ Прохоровъ говорилъ: „Мнѣ кажется, что эта находка болѣе для насъ важна, чѣмъ кажется съперваго взгляда. Это—первая подобная находка въдревне-славянскихъ земляхъ. Между найденными предметами являются такіе, которыхъ прежде въ могилахъ не находили (золотой нагрудникъ). Можетъ быть—и въ этомъ нельзя сомнѣваться—здѣсь современемъ найдутся десятки, сотни такихъ могилъ, съ подобными предметами и даже съ болѣе разнообразными, болѣе богатыми и болѣе опредѣленными признаками того или другого періода, которые разъяснятъ намъ теперь кажущуюся, не совсѣмъ понятную, эту первую находку. Можетъ быть, найдутся и такіе предметы, которые пояснятъ намъ многіе пробѣлы доисторической жизни и ея обстановки древнихъ славянъ, и докажутъ, что они съ незапамятныхъ временъ населяли эти земли (Балканскій полуостровъ)“. Вотъ какую важность приписывалъ Прохоровъ отвергнутой у насъ эскизагрской находкѣ, вотъ какіе широкіе горизонты обѣщала она ему въ будущемъ! Но, разумѣется, никто его не послушался, никто почти даже и не читалъ его брошюры, не смотрѣлъ его рисунковъ, стоившихъ ему кровныхъ, бѣдныхъ грошей.

Послѣдніе два года своей жизни Прохоровъ провелъ въ приготовленіяхъ къ продолженію своего пополненнаго и обновленнаго изданія: „Матеріалы по исторіи русскихъ одеждъ“, которое обѣщало сдѣлаться чѣмъ-то въ родѣ русской „Kostümkunde“ знаменитаго Вейса, т.-е. собраніемъ всѣхъ предметовъ быта и обстановки русской жизни, по памятникамъ. Но давно гнѣздившійся внутри Прохорова недугъ сталъ, съ начала 80-хъ годовъ, все болѣе и болѣе усиливаться, такъ что весь 1881 и часть 1882 года Прохоровъ провелъ въ почти непрерывавшихся мученіяхъ. Онъ скончался 28 іюня 1882 года, на дачѣ въ Старомъ Петергофѣ (куда былъ перевезенъ съ большимъ трудомъ въ началѣ весны), отъ паралича сердца и легкихъ. Похороненъ онъ въ Петербургѣ, на Смоленскомъ кладбищѣ.

Кончая свою статью, я не могу не спросить еще новый разъ: неужели разсказанные здѣсь факты изъ жизни Прохорова не доказываютъ ложности установившагося мнѣнія о немъ, неужели они не доказываютъ, что это былъ человѣкъ, много сдѣлавшій для русскаго знанія и принесшій много глубочайшей пользы русской наукѣ и русскому искусству! Его судьба должна была бы, кажется, быть у насъ совсѣмъ иною, чѣмъ это случилось.

(*„Вѣст. Изящн. Искус.“ 1885, вып. 4, стр. 320—360).*

Некрологъ И. С. Богомолова.

Русское искусство понесло тяжкую утрату. Въ понедѣльникъ, 24-го ноября, скончался *Иванъ Семеновичъ Богомоловъ*, одинъ изъ талантливѣйшихъ нашихъ архитекторовъ. Ему было всего 44 года, онъ умеръ въ полномъ развитіи своихъ силъ и таланта. Жизнь его была тяжкая, въ первые годы. Онъ долженъ былъ много бороться и много натерпѣлся раньше, чѣмъ достигъ того, чего требовала его художественная душа и къ чему онъ стремился всѣми силами и помышленіями съ самыхъ первыхъ отроческихъ лѣтъ. Богомоловъ родился въ 1842 году, въ Москвѣ. Отецъ его былъ торговый человѣкъ, изъ крестьянъ ярославской губерніи, жилъ и торговалъ въ Москвѣ, на Берсеневкѣ, въ домѣ, который впослѣдствіи принадлежалъ ему. Маленькій Богомоловъ учился, какъ и братья его, въ уѣздномъ училищѣ, и отлично кончилъ тамъ свой курсъ. Послѣ того, по волѣ отца, онъ съ годъ торговалъ у него въ лавкѣ. Но его влекло съ дѣтскихъ годовъ къ искусству, и, несмотря на все сопротивленіе отца, онъ поставилъ-таки на своемъ и поступилъ въ Строгановскую школу, въ Москвѣ, въ 1861 г., скоро послѣ ея открытія. Онъ избралъ себѣ карьеру архитектора. Чтобы добиться этого, Богомолову пришлось выказать много самой непреклонной энергіи и не мало настрадаться. Я слышалъ отъ него не мало разсказовъ о событіяхъ этого періода его жизни. Въ Строгановской школѣ, гдѣ онъ шелъ отлично, онъ пробылъ года два, а потомъ, полный все той же непреклонной, непобѣдимой настойчивости, онъ бросилъ Москву, перешелъ въ Петербургъ, и въ 1863 году поступилъ въ Академію художествъ. Въ Академіи онъ встрѣтилъ товарищей по душѣ, архитекторовъ Вальберга и Ропетта, и эта талантливая „тройка“ много лѣтъ осталась нераздѣльна, жила душа въ душу. Иногда, даже впослѣдствіи, эти трое молодыхъ талантливыхъ художниковъ вмѣстѣ работали проекты на преміи. Въ первый же годъ поступленія въ Академію, Богомоловъ сталъ обращать на себя вниманіе не только товарищей, но и профессоровъ. Уже въ 1863 году былъ замѣченъ его изящный и талантливый рисунокъ: „канделябръ“. Въ 1866 году онъ получилъ 2-ю серебряную медаль, въ 1867 году—1-ю. Въ 1869 году ему дали 2-ю золотую медаль за прекрасный проектъ „Вокзалъ“; на 1-ю золотую медаль онъ самъ не захотѣлъ конкуррировать, и въ 1871 году получилъ званіе класснаго художника 1-й степени за „Церковь“, въ русскомъ стилѣ; въ 1879 году—званіе академика за проектъ „Вокзалъ“.

Съ этихъ поръ началась самостоятельная дѣятельность Богомолова, и въ теченіе послѣднихъ пятнадцати лѣтъ его оригинальный талантъ все только росъ и крѣпнулъ. Онъ былъ одинъ изъ самыхъ выдающихся и самостоятельныхъ представителей новой

Письма изъ чужихъ краевъ 1869 г.

IV [1]).

Я хочу говорить сегодня о предметѣ вовсе не животрепещущемъ и даже нисколько не современномъ. Но въ немъ столько назидательнаго и нравоучительнаго, что вы мнѣ не откажете, я надѣюсь, въ маленькомъ мѣстечкѣ и нынче.

Удивительна, иной разъ, сила привычки и неразсужденія. Сколько есть вещей на свѣтѣ, на которыя всѣ смотрятъ съ необыкновеннымъ какимъ то почтеніемъ, съ гордостью, а онѣ, между тѣмъ, вовсе не стоятъ ни этого почтенія, ни этой гордости.

Когда, нынѣшнимъ лѣтомъ, я былъ въ Мюнхенѣ, я все только одному удивлялся: какъ это баварцы давнымъ-давно не бросятъ этого города и не разбѣгутся оттуда на всѣ четыре стороны. Посмотрите, въ самомъ дѣлѣ, что такое этотъ Мюнхенъ, съ тѣхъ поръ, какъ о немъ призадумался и имъ изволилъ заняться страстный обожатель Лолы Монтесъ? Это вовсе не городъ, какъ всѣ города на свѣтѣ, это вовсе не такое мѣсто, гдѣ сошлись и живутъ люди, устроивъ себѣ что имъ нужно для удобства или наслажденія жизни. Нѣтъ, Мюнхенъ какая-то выкладка по части художествъ, какая-то теорема на практикѣ, какая-то хрестоматія на улицѣ. Представьте себѣ, какъ пріятно жить посреди этой каменной алгебры, жить не для себя, а на придачу къ какимъ-то картинамъ и статуямъ, жить только на то, чтобы своею особой служить дополненіемъ къ тому, что выдумала и поставила на ноги фантазія эстетическаго короля Людвига баварскаго. Нечего сказать! Завидная участь, лестная перспектива! Почтительно обитать въ городѣ, признанномъ за геніальное созданіе, и весь свой вѣкъ осторожно пробираться между толпой арокъ, дворцовъ, статуй и фресокъ; только о томъ и помышлять, какъ бы среди своихъ мелкихъ, ничтожныхъ дѣлъ не зацѣпить непочтительнымъ локтемъ за какое-нибудь величіе, за какую-нибудь геніальность! Какое несчастье, какая тоска! Необходимы, мнѣ кажется, или до тла искривленное самообольщеніе и рабская забитость мысли, или ничѣмъ невозмутимое ослѣпленіе, для того, чтобы не разумѣть (какъ это случилось съ восхищенными баварцами), что созданный ихъ Людвигомъ Мюнхенъ не приноситъ имъ ни чести, ни славы, а развѣ только что—стыдъ.

На одной изъ самыхъ знаменитыхъ улицъ столицы у нихъ поставленъ монументъ этого короля, и внизу написано: „Воздвигнутъ изъ благодарности городомъ Мюнхеномъ“. Ну да, всякій знаетъ, что такое общественныя благодарности, какъ ихъ стряпаютъ, и много ли имъ надо вѣрить. А все-таки я бы не поручился, что въ самомъ дѣлѣ были, есть и будутъ (еще долго на свѣтѣ) тысячи такихъ баварцевъ, которые отъ чистаго сердца повторяютъ эту надпись и говорятъ за нею свой „аминь“: вѣдь всего больше на свѣтѣ людей, благочестиво вѣрующихъ во всякіе пустяки.

Мюнхенцы благодарны королю Людвигу! Да за что это? За то, что онъ весь свой вѣкъ продѣлывалъ свои безалаберные художественные капризы, тяжелымъ хомутомъ ложившіеся на спину цѣлой Баваріи, и тутъ же увѣрялъ всѣхъ, что это онъ все дѣлаетъ только для своей націи, только для нея одной, ей въ честь и славу. И мы должны вѣрить его словамъ, и мы обязаны отворачивать глаза отъ его дѣлъ!

Какъ такъ отворачивать глаза отъ его дѣлъ?—съ негодованіемъ заговорятъ энтузіасты Людвига баварскаго. Да развѣ дѣла не говорятъ здѣсь громче всякихъ словъ, да развѣ не здѣсь-то именно самое главное ихъ торжество? Не Людвигъ ли баварскій, этотъ примѣрный государь, этотъ король изъ королей, создалъ на нашихъ глазахъ золотой вѣкъ искусства, снова вознесъ его на такую высоту, на какой оно давно уже не бывало? Не онъ ли народилъ цѣлую тьму высокихъ и великихъ художественныхъ созданій, и провелъ цѣлыхъ 23 года безпримѣрнаго своего правленія среди блестящей толпы художниковъ, имъ вызванныхъ къ жизни и наполнившихъ Баварію чудными плодами своего генія? Не онъ ли все это сдѣлалъ, не ему ли всѣмъ обязано его государство?

Да, отвѣчу я, знаю, знаю все это, читалъ и въ „гидахъ“, и въ исторіяхъ, сколько надѣлано въ Мюн-

[1]) Первыя два письма напечатаны ниже, въ отдѣлѣ „Музыки“, а третье—выше, въ отдѣлѣ „Критики художественныхъ произведеній“. *Ред.*

Греція, всѣ въ одинъ голосъ сказали: кого же еще и сажать въ греческіе короли, какъ не сына Людвига баварскаго? Это уже такое семейство: они античны, они пропитаны южнымъ лавромъ и лимономъ, они больше греки, чѣмъ сами греки. Правда, скоро оказалось, что Оттонъ со своими баварцами (и со своимъ отцомъ на придачу) для Греціи тошнѣе самихъ турокъ, и молодому отпрыску великаго корня привелось, поэтому, уѣхать изъ Греціи скорѣе, чѣмъ онъ туда пріѣхалъ; но, несмотря ни на что, античный кредитъ его отца все-таки не убавился, и до сихъ поръ мюнхенцы вѣруютъ, что ихъ Пропилеи и ихъ Валгалла—античнѣе самой античности. Еще бы! Самъ король Людвигъ ихъ затѣялъ и выстроилъ.

Но не изъ одной только отъявленной античности состоялъ король Людвигъ. У него были, въ натурѣ, еще другіе элементы, которыми тоже навряду ли могли быть много осчастливлены его подданные. Онъ, отъ самаго рожденія, былъ самый неизлечимый и фанатическій католикъ въ цѣлой Европѣ, и съ годами этотъ фанатизмъ все только усиливался. Правда, послѣ всѣхъ прочитанныхъ (по неволѣ) нѣмецкихъ книгъ и выслушанныхъ (тоже по неволѣ) нѣмецкихъ разсужденій, онъ не смѣлъ уже слишкомъ прямо идти противъ общаго настроенія, и всего чаще притворялся человѣкомъ чуднаго безпристрастія и великаго либерализма: онъ даже позволилъ выстроить у себя въ Мюнхенѣ еврейскую синагогу, онъ даже присутствовалъ на ея открытіи. Но вѣдь нѣтъ же такого притворства, котораго хватило бы на весь вѣкъ: все же придетъ такая минута, когда настоящая правда вырвется изъ душнаго корсета и выскажется во весь голосъ, а настоящей правдой для короля Людвига была его коренная нетерпимость, его высокомѣрная непріязнь и вражда ко всему, что не ладило съ католичествомъ, и ко всему, что возставало противъ него. Отъ этого, какъ онъ ни притворялся премудрымъ монархомъ, передъ свѣтлымъ разсудкомъ котораго хороши и законны всѣ истины, но вдругъ проскакивали такія минуты, гдѣ не оказывалось уже никакой широкой души, и великій монархъ являлся очень маленькимъ человѣчкомъ, съ очень узкимъ и ограниченнымъ умомъ. Вотъ два блестящіе примѣра. Людвигъ построилъ Валгаллу: „хочу я, говорилъ онъ, чтобы тутъ, какъ въ нашемъ германскомъ пантеонѣ, собраны были всѣ наши славы, всѣ наши великости; тутъ должны стоять бюсты всѣхъ значительнѣйшихъ нѣмецкихъ людей“. И въ самомъ дѣлѣ, въ этомъ *нѣмецкомъ* святилищѣ, построенномъ въ видѣ *греческаго* храма, выставлены были мраморные портреты великихъ нѣмцевъ. Одного не доставало — и какъ бы вы думали, кого? Лютера!!! Вѣдь онъ былъ буйный монахъ, осмѣлившійся подняться на папу и вредить ему. Вѣдь онъ ушелъ съ лона святой, непогрѣшимой матери, католической церкви. Что нужды было королю Людвигу, что Лютеръ вступался за права разума, что онъ расширялъ нѣмецкую и всемірную интеллигенцію, — онъ шелъ противъ папы, значитъ не былъ великимъ человѣкомъ, значитъ ему не было мѣста въ Валгаллѣ короля Людвига. И бѣдный Лютеръ попалъ въ Валгаллу не раньше того времени, когда король со свѣтлымъ разумомъ сошелъ съ баварскаго престола и передалъ бразды правленія сыну. Въ другой разъ—это было уже не задолго до смерти Людвига, онъ зашелъ въ мастерскую Каульбаха. Каульбахъ сидѣлъ тогда за работой послѣдняго своего картона для берлинскаго музея: *Реформація*. Онъ эту тему только что взялъ вмѣсто назначеннаго ему сюжета: *Основаніе кельнскаго собора*. Ему казалось, что основаніе собора, или даже и католическое единеніе, символически тутъ выраженное, еще не Богъ знаетъ какое міровое событіе новаго времени, и что есть у новой исторіи событія гораздо важнѣе, интереснѣе и значительнѣе. Вотъ онъ и рѣшился заключить свой всемірно-историческій обзоръ картиною реформаціи, какъ громаднѣйшаго событія, какъ рѣшительнѣйшаго перелома въ жизни новыхъ народовъ. Но Людвигъ ничего этого не зналъ, и когда вдругъ увидалъ Каульбаха за работой картины, совершенно враждебной католичеству, его гнѣву, его негодованію не было предѣловъ. Онъ ушелъ, засыпавъ Каульбаха грудой выговоровъ, и называя его предателемъ, отступникомъ.

Вотъ какъ король Людвигъ понималъ Германію и германскій духъ, вотъ какъ онъ разумѣлъ исторію, и свою—нѣмецкую, и всемірную—европейскую. Чего же свѣтлаго и широкаго можно было ожидать отъ человѣка съ такимъ католическимъ умомъ? И въ самомъ дѣлѣ, онъ наполнилъ Баварію безчисленнымъ множествомъ монастырей и монаховъ; религіозное ханжество, лицемѣріе и набожный обскурантизмъ сдѣлались главнымъ лозунгомъ въ его государствѣ; воспитаніе пошло все въ руки католическихъ поповъ, свободная мысль и печать были задавлены рукою полиціи, и, несмотря на собственныя похожденія съ испанской танцовщицей, онъ неусыпнымъ и ревнивымъ Аргусомъ стоялъ надъ нравственностью своихъ подданныхъ, начиная отъ мальчика въ школѣ, и кончая чиновникомъ въ канцеляріи. Не знаю, очень ли все это нужно было для счастья его бѣдныхъ подданныхъ.

Но, въ добавокъ ко всему этому, король Людвигъ считалъ себя великимъ патріотомъ, истиннымъ нѣмецкимъ монархомъ. Все нѣмецкое, будь оно только старое, древнее, казалось ему тотчасъ же чѣмъ-то безмѣрно интереснымъ, важнымъ и даже священнымъ. Романтизмъ бродилъ тогда всего сильнѣе по литературнымъ головамъ; люди до-пьяна залюбовывались на вампировъ и привидѣнія, на замки и латы, на кровавыя драки и сверхъестественныя видѣнія. Но онъ бродилъ тоже съ необыкновенною силой и по художественнымъ головамъ, и нашлось вдругъ много нѣмецкихъ художниковъ, которымъ показалось до того необходимо соединиться душой и тѣломъ съ древнею, средневѣковою Германіей, что они бросились въ Римъ, поцѣловали папскую туфлю и перешли въ католичество. Понятно, что послѣ того эти люди уже ничего не хотѣли писать, кромѣ католическихъ святыхъ и церковныхъ легендъ. Другіе художники, уцѣлѣвшіе въ протестантствѣ, не знали и знать не хотѣли ничего выше богатырей рыцарей, нѣжныхъ дамъ и невинныхъ пажей; они только и мечтали, что о свирѣпыхъ свалкахъ и безпощадныхъ убійствахъ, о любовныхъ сценахъ въ потаенной комнатѣ замка, о ядахъ и мечахъ. Со всѣми

учителями искусства, и, когда такая смѣсь была совершена, ничего другого уже не требовали отъ художника. Все остальное не должно было существовать, къ нему можно было оставаться глухимъ и слѣпымъ.

Брюлловское вѣрованіе было именно такое въ продолженіе всей его жизни. Писанныя имъ изъ Италіи письма ясно указываютъ на то, какъ совершенно по академически онъ думалъ о Рафаэлѣ, Корреджіо, Пуссенѣ, голландцахъ, нѣмцахъ и итальянскихъ эклектикахъ, въ молодые свои годы. Впослѣдствіи, въ годы полнаго развитія, ничего новаго не прибавилось у него къ прежнимъ понятіямъ, какъ мы знаемъ изъ нѣсколькихъ любопытныхъ тирадъ, переданныхъ намъ съ благоговѣніемъ однимъ изъ его учениковъ [1]). Здѣсь обычная у Брюллова риторика и цвѣтистая рѣчивость (принимавшаяся прежними его поклонниками за краснорѣчіе), не скрываютъ того, что все дѣло для него состояло въ живописи—въ качествахъ техническихъ, въ большемъ или меньшемъ приближеніи разбираемыхъ художниковъ къ идеаламъ школьныхъ академистовъ Каррачей. Но самое полное изложеніе понятій Брюллова о томъ, какіе главные элементы искусства, мы находимъ въ одномъ письмѣ его 1825 года: называя „Аѳинскую школу“ Рафаэля однимъ изъ совершеннѣйшихъ созданій искусства, онъ говоритъ: „Аѳинская школа“ заключаетъ въ себѣ почти все, что входитъ въ составъ художества: композиція, связь, разговоръ, дѣйствіе, выраженіе, противоположность характеровъ, простота, соединенная съ величественнымъ стилемъ, натуральное освѣщеніе, жизнь всей картины—все сіе кажется достигшимъ совершенства“.

Чтожъ! разницы между понятіями самаго молодого и самаго зрѣлаго брюлловскаго возраста нѣтъ никакой. Развѣ они не точь въ точь тѣ самые, которые были и у Егорова, и у Шебуева, и у всей нашей Академіи? Развѣ не были-бы въ состояніи сказать все это даже тѣ члены Общества поощренія художниковъ, которые, отправляя Брюллова за границу, предписывали ему: и пользоваться совѣтами кавалера Камуччини, и слѣдовать Рафаэлю (чтобъ заимствовать отъ него „величіе и изящнѣйшій стиль“), и помнить Леонардо Винчи, и имѣть въ виду Корреджіо и „важныя произведенія“ Лёсюера и Пуссена? Но дѣло не въ томъ, чтобы признавать великими Рафаэля и античное искусство,—кто-же сомнѣвался когда нибудь въ ихъ великости?—на нихъ во всѣ вѣка ссылались художники всѣхъ школъ и направленій: самые великіе и самые ничтожные, даже и тѣ, которые были имъ всего противоположнѣе своимъ талантомъ и направленіемъ. Ссылаться на Рафаэля и античное художество вовсе не есть еще признакъ таланта, или истиннаго пониманья и истиннаго направленія,—понимать ихъ можно на столько разныхъ манеровъ! Брюловъ въ одномъ изъ своихъ римскихъ писемъ говоритъ: „кому нравится Рафаэль, можетъ ли тому нравиться работа совсѣмъ противной школы?“ Это сказано у него, чтобъ доказать невозможность, нелѣпость нѣмецкаго искусства, Альберта Дюрера, Гольбейна и т. д. Но я спросилъ-бы, слѣдуя точно такому-же умозаключенію: значитъ-ли въ самомъ дѣлѣ понимать (и особенно по нынѣшнему) Рафаэля, когда сравниваешь съ нимъ Доменикино—этого художника, не лишеннаго таланта и красоты, но все-таки подражателя и тяжелаго работника съ бѣдною и ограниченною фантазіею. Но Брюловъ находилъ его „причащеніе св. Іеронима“—картиною достойною Рафаэля. Описывая „причащеніе св. Іеронима“, Брюловъ говоритъ: „все сіе достойно самого Рафаэля. Нѣтъ той обработки, но сіе замѣняется частью пріятною, мягкою и смѣлою кистью“. Значитъ-ли понимать Рафаэля, когда боготворишь всю свою жизнь, чуть не наравнѣ съ Рафаэлемъ, кого-же? Ничтожнаго по творчеству и содержанію, всегда слад-

[1]) У Гвидо Рени поражала его красота линій, изящество общаго, значеніе сюжета (?), пріятность выраженія, лаконизмъ въ композиціи, простота красокъ и близкій къ правдѣ колоритъ; однимъ словомъ, онъ называетъ его умницей, тѣмъ болѣе, что и писать былъ онъ мастеръ. Корреджіо,—говорилъ Брюловъ,—чувствовалъ божественную гармонію въ колоритѣ и такую грацію движеній и экспрессій, и тонкость линій рисунка, что произведенія его кажутся писанными рукою ангела (?). Рубенсъ—молодецъ, который не ищетъ нравиться и не силится обмануть (!) зрителя правдоподобіемъ, а просто щеголяетъ оттого, что богатъ; рядится пышно и красиво оттого, что это ему къ лицу (!); богатъ, роскошенъ и любезенъ (!), что не всѣмъ удается. Не всегда строгъ къ истинѣ, оттого, что прихотливъ и своенравенъ, потому что богатъ, а богатство и мудрость, какъ извѣстно, рѣдко сочетаются. Въ его картинахъ роскошный пиръ для очей, а у богатаго на пирахъ ѣшь, пей, да ума не пропей; пой, танцуй, гуляй, а, пришедши домой, коли самъ не богатъ, у себя пировъ не затѣвай, а то: или умъ пропьешь, или съ сумой по міру пойдешь, и пиръ твой похожъ будетъ на тризну, гдѣ обыкновенно уста плачутъ, а желудокъ улыбается. Слѣдовательно, у Рубенса пируй, а съ нимъ не тягайся, и ему не подражай. Вандикъ попировалъ у Рубенса—и довольно; отбросивъ излишество роскоши, онъ ограничилъ свои расходы и жилъ умно и честно для удовольствія и пользы другихъ. Такую жизнь совѣтую и вамъ, товарищи, взять за образецъ. Вандикъ рисовалъ отлично, руководился натурою во всемъ; колоритъ у него вѣренъ, весьма близокъ къ натурѣ, а потому и разнообразенъ; краски простыя, живопись его не расцвѣчена пестрыми, нелѣпыми пятнами; положеніе фигуръ естественно, освѣщеніе незатѣйливое, наконецъ, круглота, ловкость письма и много силы—молодецъ, спасибо ему, доброму человѣку“ (*Отеч. Зап.* 1855, т. CIII, статья Мокрицкаго, „воспом. о Брюловѣ“, стр. 181). Въ другомъ мѣстѣ той же статьи читаемъ: „Брюловъ требовалъ отъ учениковъ, чтобы они, сколько можно болѣе, изучали антики. Этимъ только путемъ, говорилъ онъ, можно достигнуть до пониманія красотъ въ натурѣ и исправленія недостатка красоты формъ, безпрестанно встрѣчаемаго при изученіи нашего тѣла. Торсъ Геркулеса Бельведерскаго, Лаокоонъ, Германикъ и Боецъ были у него главными статуями для ученика; Антиноя, Аполлона, Венеру и др., съ формами болѣе округленными и менѣе замѣтными уклоненіями линій, совѣтовалъ изучать позже, оттого, что въ нихъ болѣе скрыта анатомія... Лаокоонъ и Торсъ,—говорилъ онъ,—были моими любимѣйшими предметами“ (Ibid., стр. 172).

этими художниками Людвигъ сдѣлался другомъ и пріятелемъ, еще будучи кронъ-принцемъ; съ ними онъ мечталъ въ Римѣ, при лунѣ и безъ луны; послѣ ихъ бесѣдъ онъ писалъ свои стихи о прежней погибшей средневѣковой Германіи, а также и той будущей Германіи, которую они однажды снова подвинутъ къ жизни. И вотъ, несмотря на свою греческую душу, Людвигъ считалъ своимъ долгомъ быть тоже настоящимъ германцемъ. Онъ былъ еще больше романтикъ, чѣмъ остальные тогдашніе нѣмцы. Но, на бѣду, у него въ рукахъ была королевская власть и деньги. То, что другіе высказывали только въ балладахъ и драмахъ (скоро позабытыхъ), то король Людвигъ имѣлъ возможность высѣкать изъ камня и рисовать на неизгладимыхъ фрескахъ. Какъ на бѣду, у него была именно къ этому страсть. Хороши должны были выйти плоды безумства, соединеннаго съ огромной властью и громадными деньгами! Неужели счастлива была такая власть, такое настроеніе, въ теченіе 23-хъ лѣтъ изливавшіяся отъ короля Людвига на его народъ? Неужели можно было ожидать, при такихъ свойствахъ натуры, чего-нибудь путнаго отъ короля Людвига? Неужели можно было воображать, что изъ дѣятельности человѣка съ такими душевными задатками изойдетъ что-то, въ самомъ дѣлѣ, великое и значительное? Конечно, нѣтъ.

Но, что же вышло, наконецъ, изъ всѣхъ прекрасныхъ качествъ короля Людвига, когда онъ сѣлъ, наконецъ, на престолъ, съ властью дѣлать все, что прійдетъ въ голову, съ возможностью осуществлять на практикѣ, сколько душѣ захочется, каждое изъ своихъ разношерстныхъ настроеній? Вышло, что онъ кликнулъ тотчасъ же всѣхъ прежнихъ своихъ пріятелей-художниковъ, классиковъ и романтиковъ, и стали они всѣ вмѣстѣ, общими силами, добродушно благодѣтельствовать Баваріи, наполнять ее великими произведеніями своего генія. Король же Людвигъ находилъ, что настоящая цѣль его жизни—хлопотать о баварской архитектурѣ, скульптурѣ и живописи, а все прочее существуетъ только на придачу, и баварскому народу не о чемъ заботиться, кромѣ аккуратнаго выплачиванія тѣхъ налоговъ, которые нужны на его художественныя затѣи.

Король поминутно изобрѣталъ новыя темы для дворцовъ, картинъ, тріумфальныхъ воротъ, монументовъ, статуй. Окружавшіе его художники тоже не клали охулки на руку. Имъ тоже стали вдругъ поминутно приходить въ голову художественныя всякія всячины, они то и дѣло ходили во дворецъ и предлагали королю, кто во что горазъ былъ: одинъ увѣралъ, что нѣтъ Мюнхену спасенья безъ лепскихъ Пропилеевъ, другой клялся, что всѣмъ имъ будетъ стыдъ на весь міръ, если не соорудятъ итальянской Лоджіи; одинъ рекомендовалъ непремѣнно поставить на полѣ, подъ Мюнхеномъ, 8-ми саженную „Баварію“, другой неотступно требовалъ выстроить дворецъ, для того, чтобъ онъ стоялъ, правда, весь свой вѣкъ пустой и ни на что невужный, но зато былъ росписанъ „очень интереснымъ“ сценами изъ „Нибелунговъ“; наконецъ, цѣлая толпа архитекторовъ и живописцевъ клялась и божилась королю, что на вѣки-вѣковъ непростительно ему будетъ, если онъ не построитъ гдѣ-нибудь помпейскаго домика, египетскаго обелиска, древне-христіанской базилики, средневѣковой катедрали, итальянскаго дворца, и если не наполнитъ всего этого статуями, фресками, картинами, орнаментами своихъ добрыхъ друзей, великихъ художниковъ. И король со слезами радости выслушивалъ ихъ, собиралъ деньги съ своего вѣрнаго народа, отпускалъ сотнями тысячъ, милліонами, королевскіе гульдены и твердо вѣровалъ, что онъ великій человѣкъ и творитъ великія дѣла. Онъ даже посвящалъ особые сонеты, собственнаго королевскаго своего издѣлія, изложенію поэтическихъ мыслей по этому случаю, и выражалъ въ нихъ, въ задушевныхъ строфахъ, всю трогательность своего положенія и все скромное свое величіе.

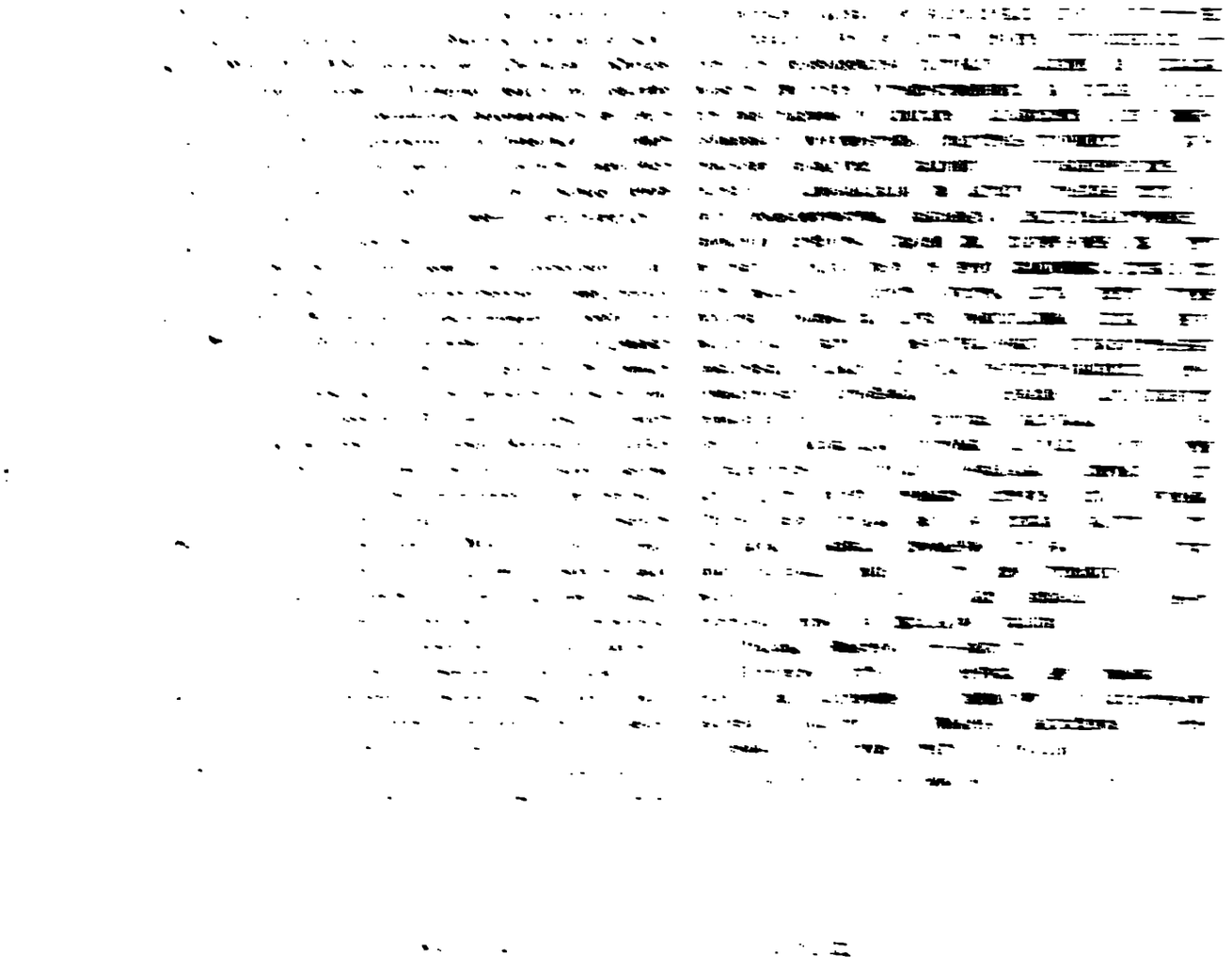
Много было у короля Людвига помощниковъ въ его эстетическихъ предпріятіяхъ; въ теченіе 23-хъ лѣтъ немало ихъ перемѣнилось около него, и, конечно, тутъ было довольно люда всякаго сорта, образа и вида: были тутъ и гордые орлы—великолѣпные самостоятельные творцы, были тутъ тоже и скромныя синицы — послушные исполнители. Но странно то, что изъ этой разношерстной массы не поднялось ни одного голоса, который бы возразилъ королю, сказалъ бы ему хоть единое слово противъ всѣхъ его фантастическихъ капризовъ. Казалось бы, могъ же выступить впередъ тотъ или другой изъ пестрой толпы художниковъ, и заговорить такъ: „Ваше величество, всемилостивѣйшій государь, дайте слово молвить. Мы до глубины сердца чувствуемъ ваше благодѣяніе. Нѣтъ мѣры нашей благодарности за всѣ ваши деньги и заказы. Но у насъ тоже есть и мозгъ въ головѣ. Вѣдь какъ подумаешь, просто стыдно становится и за себя, да и за васъ тоже. Что мы это все дѣлаемъ? Все только пустяки невообразимые и ничего болѣе. Играемъ мы въ игрушки, ни дать, ни взять, малые ребята. Что это за Валгаллы, что это за арки и храмы античные, что это все за глупости такія, что за нѣмецко-греческій маскарадъ, и кому нужны всѣ эти пряничные коньки? Право, морозъ по кожѣ подираетъ, какъ вспомнишь, что намъ эти забавные пустяки — игрушки, а другимъ—Богъ знаетъ какого пота и крови стоили. Какъ же весь вѣкъ такъ безумно забавляться? Пора, право же пора, наконецъ, остановиться, пора бросить глупости“. Но никто этого не думалъ и не говорилъ. Всѣ друзья короля, его великіе художники, разсуждали точь-въ-точь онъ самъ, и съ энтузіазмомъ и серьезною миной продѣлывали неимовѣрныя эстетическія шалости, горячо вѣруя, что совершаютъ великія дѣла и приносятъ пользу не только Баваріи, но цѣлому міру. Ни одному изъ нихъ не приходило въ голову спросить себя: „Да что же такое я теперь дѣлаю? И зачѣмъ?“ Не приходило ихъ этого въ голову, потому что большинство художниковъ рѣдко о чемъ размышляетъ, кромѣ большихъ и малыхъ подробностей своей работы, и только съ жадностью бросается на заказъ, на деньги, на представившійся случай сдѣлать что-то „великое“, что-то такое, что затмитъ предшественника. Вѣдь имъ заказываетъ самъ король, думалъ каждый изъ нихъ, и еще какой король! Король-художникъ, весь насквозь пропитанный

великой наукой, мудрымъ знаніемъ, цѣлый вѣкъ водящійся съ учеными и философами, изъѣздившій всю Италію и всю Грецію, полный эстетики и дышащій одной красотой! Еще бы ему не знать, еще бы ему не понимать, что̀ хорошо, что̀ необходимо для общаго счастья! И какъ отказываться отъ того, что̀ *такой* король велитъ дѣлать: вѣдь все только такія вещи, которыя прежде были когда-то дѣланы великими греками, великими итальянцами. Какая завидная участь, повторять то, что̀ сдѣлано Фидіемъ въ Аѳинахъ, Рафаэлемъ въ Римѣ! Есть ли на свѣтѣ еще вѣрнѣе путь къ славѣ, къ безсмертію?

И вотъ, ничего недумающіе художники, послушные своему великому руководителю, запрудили цѣлыя улицы Мюнхена Пропилеями, греческими храмами, римскими тріумфальными воротами, средневѣковыми церквами, итальянскими дворцами. И еслибъ негодующіе баварцы вздумали роптать, и спрашивали бы: „Да на что намъ все это, на что у насъ отняли наши милліоны и дали намъ на обмѣнъ всѣ эти школьные вздоры? Что̀ намъ дѣлать съ этой архитектурной хрестоматіей, чему тутъ учиться, на что̀ тутъ радоваться?“, — тогда король Людвигъ со своими художниками, конечно, отвѣчали бы имъ: „Молчи, глупый народъ, ты ничего не понимаешь; смотри сюда, на то, что̀ тебѣ дано, и будь счастливъ. Не твое дѣло разсуждать. Мы лучше знаемъ, что̀ тебѣ надо, мы съ твоихъ же грубыхъ глазъ снимаемъ грубую кожу. Смотри около себя, учись, любуйся, и лобызай землю“. Но ни Людовику, ни его художникамъ никогда не пришлось произносить ничего подобнаго: вѣрноподданные баварцы несокрушимо убѣждены были, что статуя „Баваріи“ имъ нужна, потому-что у аѳинянъ тоже стоялъ однажды колоссальный истуканъ Минервы за-городомъ; что имъ жить нельзя безъ Пропилеевъ и тріумфальныхъ арокъ, безъ копій со старыхъ соборовъ и церквей, безъ флорентинскихъ дворцовъ, безъ античныхъ и средневѣковыхъ фресокъ, дѣланныхъ художественными птенцами ихъ дорогаго короля, и, главное, что не быть имъ никогда счастливыми безъ портретной галлереи тѣхъ женщинъ, которыя имѣли честь понравиться когда-то Людвигу баварскому. Все это вмѣстѣ казалось имъ такимъ счастьемъ, такимъ сокровищемъ, что, при сравненіи, ничтожными представлялись тѣ милліоны, которые заработаны были ими тяжкимъ трудомъ, въ кровавомъ хомутѣ, но которые они удостоились потомъ положить въ руки своего владыки.

Какое безуміе, какое непостижимое ослѣпленіе! Въ чаду своей радости, эти добродушные люди забывали, что ихъ художникъ-король въ то же время неумолимый деспотъ, и что его греческія красоты и римскія великолѣпія ничуть не мѣшаютъ ему держать свое подданное стадо въ ежовыхъ рукавицахъ и зажимать ему ротъ такъ, чтобъ и дохнуть было не въ моготу. Они радовались, что ихъ владыка ѣздилъ (на ихъ деньги) цѣлыхъ 52 раза въ Римъ, что его эстетическія затѣи не унимаются, а арки и пинакотеки ростутъ въ такой же мѣрѣ на улицахъ Мюнхена, какъ монахи и попы въ предѣлахъ Баваріи. Они вездѣ, во всемъ, видѣли свою славу, свою гордость, и не помнили себя отъ восхищенія, что вотъ теперь живутъ они не въ нѣмецкомъ современномъ городѣ, а въ классическихъ древнихъ Аѳинахъ. На какія бы жертвы не были еще готовы эти добрые люди, еслибъ Господь Богъ далъ процарствовать королю Людвигу, вмѣсто 23-хъ лѣтъ, еще вдвое столько же!

Но пускай баварцы дорогою цѣной заплатили за такія вещи, которыхъ имъ вовсе не нужно было, и безъ которыхъ они прожили бы гораздо счастливѣе. Быть можетъ, эти вещи, эти созданія имѣютъ, по крайней мѣрѣ, хоть настоящее художественное значеніе, высокій интересъ красоты и оригинальности, силы и граціи,—и тогда существованіе ихъ получаетъ смыслъ, они становятся чѣмъ-то извинительнымъ, даже драгоцѣннымъ для современнаго и будущаго міра. Истинныя художественныя созданія, какъ бы они тяжело ни ложились на плечи платящаго за нихъ народа, все-таки высшее его сокровище—такое сокровище, до разумѣнія котораго онъ, наконецъ, однажды непремѣнно дорастетъ, Нѣтъ! Не таковы созданія, усѣявшія Мюнхенъ. Ихъ родила на свѣтъ не творческая фантазія, не свободная мысль самостоятельнаго художника, а рабская подражательность, трусливое обезьянничанье трудолюбивыхъ и прилежныхъ школьниковъ. Пройдите весь Мюнхенъ короля Людвига, и посмотрите на все сотворенное толпой его художниковъ. Что̀ все это, какъ не повтореніе, только въ разжиженныхъ и урѣзанныхъ формахъ, того, что̀ уже существуетъ, только гораздо лучше у другихъ народовъ, что̀ выдумано и создано другими людьми? Копированіе и подлаживаніе подъ чужой тонъ—вотъ что̀ составляло единственную мечту короля Людвига, вотъ чего онъ только и требовалъ отъ своихъ художниковъ. А они, эти „облагодѣтельствованные“ имъ люди, не находили ничего унизительнаго въ назначенной для нихъ роли; это все были индивидуумы, которые внутри себя не чувствовали потребности создать что-нибудь свое, истинно-оригинальное и современное, истинно-необходимое для нынѣшняго времени—и вотъ цѣлыхъ 23 года они тащились по жалкой дорогѣ, намѣченной Людвигомъ; а когда онъ сошелъ съ престола своего, они сдѣлали ему колоссальныя торжества съ рѣчами, гимнами, факельной процессіей и кликами многочисленной толпы, даже хотѣли всенародно короновать его передъ лицомъ мѣдной его „Баваріи“ *королемъ художниковъ*: лишь скромность самого короля помѣшала исполненію затѣи восхищенныхъ нѣмецкихъ художниковъ. Бѣдные! Въ своей рабской благодарности за его деньги, за его заказы, они и не чувствовали того, какъ онъ ихъ унижалъ и развращалъ, какъ онъ глубоко ронялъ искусство своего времени. У самыхъ несчастныхъ эпохъ художества есть что-то свое, свой типъ, своя физіономія: даже въ іезуитскую эпоху католической Европы XVII столѣтія, даже въ грубо-солдатскую, антихудожественную эпоху Наполеона I,— и тутъ образовалось что-то похожее на собственный стиль: только при одномъ Людвигѣ баварскомъ, который преспокойно считалъ себя Перикломъ или Львомъ X, не вышло ровно ничего, не родилось никакого новаго направленія, стиля, никакого характера и физіономіи у искусства. Великій король художниковъ мечталъ только о подражаніяхъ, о воскресеніи стараго: это



подворьѣ (у Аничкина моста), а впослѣдствіи получившаго санъ дьякона. Конечно, такого наставника по художеству ему было слишкомъ мало; онъ поступилъ въ классы Академіи, и посѣщалъ ихъ одновременно съ классами гимназіи. Его скоро отличилъ профессоръ Венеціановъ, одинъ изъ лучшихъ нашихъ живописцевъ прежняго времени, и своими совѣтами сильно подвинулъ его, какъ по части перспективной, такъ и портретной живописи. Первое, намъ извѣстное, произведеніе Зарянки, это—перспектива одной изъ залъ училища правовѣдѣнія, со множествомъ портретовъ; о ней мы скажемъ ниже, а теперь упомянемъ только, что эта картина, написанная молодымъ художникомъ, имѣвшемъ всего только 21 годъ отъ роду (1839), обратила на себя въ то время вниманіе нашихъ лучшихъ художниковъ и утвердила Зарянку въ мысли, что настоящее его призваніе—перспективная живопись.

Въ 1843 году онъ написалъ превосходную свою внутреннюю перспективу собора Николы Морского, за которую Академія сдѣлала его тотчасъ же академикомъ, а картину поставила въ свой русскій музей. Но скоро потомъ онъ перешелъ исключительно къ портретной живописи и не оставлялъ ее уже до конца своей жизни. Первымъ его произведеніемъ въ этомъ родѣ былъ, если не ошибаемся, портретъ генерала Ломновскаго; за нимъ послѣдовали портреты знаменитаго нашего пѣвца, О. А. Петрова и г. Хвостова, въ такой степени обратившіе на себя, во время выставки 1849 года, всеобщее вниманіе, что Зарянку сразу осадила вся наша знать заказами портретовъ. Въ 1850 году онъ написалъ свой удивительный портретъ гр. Ѳ. П. Толстого, вице-президента Академіи Художествъ, за который его произвели въ профессоры. Съ тѣхъ поръ онъ написалъ множество портретовъ и послѣднее произведеніе его также относилось къ этому ряду: это портретъ (неоконченный) маленькой княжны Абамелекъ. До 1850 года онъ прожилъ нѣсколько лѣтъ въ Москвѣ, преподавателемъ въ Строгоновскомъ училищѣ рисованія, а съ 1856 года окончательно переселился въ Москву, поступивъ инспекторомъ и профессоромъ живописи въ тамошнее училище живописи и ваянія (профессоромъ ваянія былъ извѣстный Рамазановъ). Сколько примѣчательныхъ художниковъ вышло въ послѣдніе года изъ этого училища, извѣстно, мы думаемъ, всякому у насъ; довольно напомнить имена двухъ братьевъ Маковскихъ, Перова, Пукирева, Прянишникова.

Въ Петербургѣ Зарянко бывалъ лишь изрѣдка, наѣздомъ, когда его вызывали сюда для исполненія нѣкоторыхъ портретовъ лицъ Императорской фамиліи и недостающихъ портретовъ для эрмитажной коллекціи и портретовъ Императорской фамиліи. 20 декабря 1870 г., едва воротясь изъ Петербурга въ Москву, Зарянко скончался внезапно, отъ разрыва сердца, и гробъ его до могилы несенъ былъ на рукахъ его учениками.

На нынѣшней выставкѣ, тѣ изъ произведеній его, которыя въ торопяхъ можно было собрать здѣсь, числомъ около 40, расположены въ приблизительномъ хронологическомъ порядкѣ. Такъ какъ на выставкѣ нѣтъ имъ печатнаго каталога, то мы исчислимъ здѣсь главнѣйшіе въ настоящей исторической ихъ послѣдовательности. 1849 годъ—О. А. Петровъ; 1850—гр. Толстой; 1851—И. А. Лазаревъ, И. Хр. Лазаревъ, Лѣсниковъ; 1852—Коленевъ, Вел. Князь Наслѣдникъ Николай Александровичъ, въ ростъ, въ кадетской формѣ; другой портретъ того же Великаго Князя грудной; 1855—гр. Я. И. Ростовцевъ; 1854—г-жа Сокурова; 1855—генералъ-адъютантъ Зиновьевъ, генералъ А. Я. Вильсонъ, Мясоѣдовъ, г. А. Поповъ; 1857—кн. Голицынъ; 1858—гр. Строгановъ (студентомъ); 1859—гр. В. Ѳ. Адлербергъ; 1862—г-жа Мясоѣдова; 1865—Вел. Кн. Наслѣдникъ Николай Александровичъ (въ флигель-адъютантской формѣ); 1867—три портрета Вел. Кн. Владиміра Александровича, одинъ Наслѣдника Цесаревича Александра Александровича; 1868—Вел. Кн. Наслѣдникъ Николай Александровичъ (въ ростъ, въ гусарской формѣ); 1869—генер.-адъют. Н. В. Исаковъ, два портрета; генералъ Мельниковъ; 1870—графиня О. Э. Шувалова (съ фотографіи); Наслѣдникъ Цесаревичъ Александръ Александровичъ (не оконченный); княжна Абамелекъ (неоконченная послѣдняя работа Зарянки). Сверхъ того, неизвѣстно какихъ годовъ портреты: профессора Венеціанова (очень малаго формата, но превосходный), статсъ-секретаря А. С. Танѣева, г-жи Ковалевской и нѣсколько этюдныхъ головокъ. Кромѣ портретовъ, тутъ же на выставкѣ находятся мало примѣчательные: „Ангелъ молитвы“ (1861 г.) колоссальная голова Спасителя (1866 г.) и Мадонна (1870 г.). Въ ряду примѣчательныхъ перспективъ, кромѣ зала правовѣдѣнія и Никольскаго собора, надо указать на превосходно написанную дворцовую залу, составляющую фонъ въ портретѣ Вел. Кн. Николая Александровича, представленнаго кадетомъ (1852 г.) и другую дворцовую же залу въ фонѣ портрета того же Великаго Князя, гдѣ онъ написанъ въ гусарской формѣ (1868 г.). Въ заключеніе упомянемъ, что наиболѣе примѣчательными намъ кажутся работы перваго времени Зарянки, гдѣ настоящимъ его chef-doeuvr'омъ является портретъ гр. Толстого, нетолько по изумительной передачѣ бархата и соболя, но и по мѣткой характеристикѣ всей личности оригинала. Нѣкоторый совершенно спеціальный интересъ представляетъ принадлежащая Его Высочеству Принцу П. Г. Ольденбургскому перспектива залы въ училищѣ правовѣдѣнія, гдѣ сама зала написана только начинавшимъ тогда художникомъ, въ самомъ дѣлѣ превосходно, а портреты хотя и не безукоризненны и не блистаютъ самымъ полнымъ сходствомъ, но представляютъ въ одной группѣ многихъ первоначальныхъ воспитанниковъ этого училища, еще въ курточкахъ, а теперь уже пользующихся юридическою извѣстностью въ качествѣ сенаторовъ, статсъ-секретарей, товарищей министровъ и т. п. На первомъ планѣ, по самой серединѣ картины представленъ А. Н. Сѣровъ, въ мундирѣ и со шпагой, въ качествѣ „дежурнаго“ по училищу; кругомъ него, группы правовѣдовъ изъ разныхъ классовъ, директоръ С. А. Пошманъ, инспекторъ бар. Е. В. Врангель и многіе профессора; направо у

учителями искусства, и, когда такая смѣсь была совершена, ничего другого уже не требовали отъ художника. Все остальное не должно было существовать, къ нему можно было оставаться глухимъ и слѣпымъ.

Брюлловское вѣрованіе было именно такое въ продолженіе всей его жизни. Писанныя имъ изъ Италіи письма ясно указываютъ на то, какъ совершенно по академически онъ думалъ о Рафаэлѣ, Корреджіо, Пуссенѣ, голландцахъ, нѣмцахъ и итальянскихъ эклектикахъ, въ молодые свои годы. Впослѣдствіи, въ годы полнаго развитія, ничего новаго не прибавилось у него къ прежнимъ понятіямъ, какъ мы знаемъ изъ нѣсколькихъ любопытныхъ тирадъ, переданныхъ намъ съ благоговѣніемъ однимъ изъ его учениковъ [1]). Здѣсь обычная у Брюллова риторика и цвѣтистая рѣчивость (принимавшаяся прежними его поклонниками за краснорѣчіе), не скрываютъ того, что все дѣло для него состояло въ живописи—въ качествахъ техническихъ, въ большемъ или меньшемъ приближеніи разбираемыхъ художниковъ къ идеаламъ школьныхъ академистовъ Каррачей. Но самое полное изложеніе понятій Брюллова о томъ, какіе главные элементы искусства, мы находимъ въ одномъ письмѣ его 1825 года: называя „Аѳинскую школу“ Рафаэля однимъ изъ совершеннѣйшихъ созданій искусства, онъ говоритъ: „Аѳинская школа“ заключаетъ въ себѣ почти все, что входитъ въ составъ художества: композиція, связь, разговоръ, дѣйствіе, выраженіе, противоположность характеровъ, простота, соединенная съ величественнымъ стилемъ, натуральное освѣщеніе, жизнь всей картины—все сіе кажется достигшимъ совершенства“.

Чтожъ! разницы между понятіями самаго молодого и самаго зрѣлаго брюлловскаго возраста нѣтъ никакой. Развѣ они не точь въ точь тѣ самые, которые были и у Егорова, и у Шебуева, и у всей нашей Академіи? Развѣ не были-бы въ состояніи сказать все это даже тѣ члены Общества поощренія художниковъ, которые, отправляя Брюллова за границу, предписывали ему: и пользоваться совѣтами кавалера Камуччини, и слѣдовать Рафаэлю (чтобъ заимствовать отъ него „величіе и изящнѣйшій стиль“), и помнить Леонардо Винчи, и имѣть въ виду Корреджіо и „важныя произведенія“ Лёсюера и Пуссена? Но дѣло не въ томъ, чтобы признавать великими Рафаэля и античное искусство,—кто-же сомнѣвался когда нибудь въ ихъ великости?—на нихъ во всѣ вѣка ссылались художники всѣхъ школъ и направленій: самые великіе и самые ничтожные, даже и тѣ, которые были имъ всего противоположнѣе своимъ талантомъ и направленіемъ. Ссылаться на Рафаэля и античное художество вовсе не есть еще признакъ таланта, или истиннаго пониманья и истиннаго направленія,—понимать ихъ можно на столько разныхъ манеровъ! Брюловъ въ одномъ изъ своихъ римскихъ писемъ говоритъ: „кому нравится Рафаэль, можетъ ли тому нравиться работа совсѣмъ противной школы?“ Это сказано у него, чтобъ доказать невозможность, нелѣпость нѣмецкаго искусства, Альберта Дюрера, Гольбейна и т. д. Но я спросилъ-бы, слѣдуя точно такому-же умозаключенію: значитъ-ли въ самомъ дѣлѣ понимать (и особенно по нынѣшнему) Рафаэля, когда сравниваешь съ нимъ Доменикино—этого художника, не лишеннаго таланта и красоты, но все-таки подражателя и тяжелаго работника съ бѣдною и ограниченною фантазіею. Но Брюловъ находилъ его „причащеніе св. Іеронима“—картиною достойною Рафаэля. Описывая „причащеніе св. Іеронима“, Брюловъ говоритъ: „все сіе достойно самого Рафаэля. Нѣтъ той обработки, но сіе замѣняется частью пріятною, мягкою и смѣлою кистью“. Значитъ-ли понимать Рафаэля, когда боготворишь всю свою жизнь, чуть не наравнѣ съ Рафаэлемъ, кого-же? Ничтожнаго по творчеству и содержанію, всегда слад-

[1]) У Гвидо Рени поражала его красота линій, изящество общаго, значеніе сюжета (?), пріятность выраженія, лаконизмъ въ композиціи, простота красокъ и близкій къ правдѣ колоритъ; однимъ словомъ, онъ называетъ его умницей, тѣмъ болѣе, что и писать былъ онъ мастеръ. Корреджіо,—говорилъ Брюловъ,—чувствовалъ божественную гармонію въ колоритѣ и такую грацію движеній и экспрессій, и тонкость линій рисунка, что произведенія его кажутся писанными рукою ангела (?). Рубенсъ—молодецъ, который не ищетъ нравиться и не силится обмануть (!) зрителя правдоподобіемъ, а просто щеголяетъ оттого, что богатъ; рядится пышно и красиво оттого, что это ему къ лицу (!); богатъ, роскошенъ и любезенъ (!), что не всѣмъ удается. Не всегда строгъ къ истинѣ, оттого, что прихотливъ и своенравенъ, потому что богатъ, а богатство и мудрость, какъ извѣстно, рѣдко сочетаются. Въ его картинахъ роскошный пиръ для очей, а у богатаго на пирахъ ѣшь, пей, да ума не пропей; пой, танцуй, гуляй, а, пришедши домой, коли самъ не богатъ, у себя пировъ не затѣвай, а то: или умъ пропьешь, или съ сумой по міру пойдешь, и пиръ твой похожъ будетъ на тризну, гдѣ обыкновенно уста плачутъ, а желудокъ улыбается. Слѣдовательно, у Рубенса пируй, а съ нимъ не тягайся, и ему не подражай. Вандикъ попировалъ у Рубенса—и довольно; отбросивъ излишество роскоши, онъ ограничилъ свои расходы и жилъ умно и честно для удовольствія и пользы другихъ. Такую жизнь совѣтую и вамъ, товарищи, взять за образецъ. Вандикъ рисовалъ отлично, руководился натурою во всемъ; колоритъ у него вѣренъ, весьма близокъ къ натурѣ, а потому и разнообразенъ; краски простыя, живопись его не расцвѣчена пестрыми, нелѣпыми пятнами; положеніе фигуръ естественно, освѣщеніе незатѣйливое, наконецъ, круглота, ловкость письма и много силы—молодецъ, спасибо ему, доброму человѣку“ (*Отеч. Зап.* 1855, т. CIII. статья Мокрицкаго, „воспом. о Брюловѣ“, стр. 181). Въ другомъ мѣстѣ той же статьи читаемъ: „Брюловъ требовалъ отъ учениковъ, чтобы они, сколько можно болѣе, изучали антики. Этимъ только путемъ, говорилъ онъ, можно достигнуть до пониманія красотъ въ натурѣ и исправленія недостатка красоты формъ, безпрестанно встрѣчаемаго при изученіи нашего тѣла. Торсъ Геркулеса Бельведерскаго, Лаокоонъ, Германикъ и Боецъ были у него главными статуями для ученика; Антиноя, Аполлона, Венеру и др., съ формами болѣе округленными и менѣе замѣтными уклоненіями линій, совѣтовалъ изучать позже, оттого, что въ нихъ болѣе скрыта анатомія... Лаокоонъ и Торсъ,—говорилъ онъ,—были моими любимѣйшими предметами“ (Ibid., стр. 172).

...ато Гвидо Рени, изъ породы все-ядныхъ все-смѣшивающихъ эклектиковъ-академистовъ, и его выбираешь себѣ въ путеводители, его считаешь великимъ творцомъ красоты и формъ? („Гвидовъ Христосъ (президентъ едва-ли не есть нерукотворенный, я его скопировалъ, и сія копія да будетъ моимъ путеводителемъ въ вѣрѣ, головахъ и экспрессіяхъ"). Значитъ-ли понимать искусство по нынѣшнему, когда смѣшиваешь въ продолженіе всей жизни въ одномъ обожаніи живой геній Рафаэля, и холодную академическую вышколенность Пуссена, и ограниченность Каррачей? когда у самого Рафаэля постоянно видишь одну форму и никогда содержаніе, находишь у него главными отличительными качествами только „великій и изящнѣйшій стиль", когда не чувствуешь, что въ послѣдній періодъ своей жизни этотъ великій художникъ все ниже и ниже становился въ выполненіи главныхъ задачъ искусства, хотя въ то-же время все только выше дѣлалась его техника (лучшій примѣръ тому — его „Преображеніе" и послѣднія фрески). Значитъ ли понимать по нынѣшнему и древнее искусство, когда не чувствуешь никакой симпатіи къ настоящимъ произведеніямъ самаго высокаго греческаго искусства, открытымъ въ нашъ вѣкъ, когда почти равнодушно или забывчиво обходишь ихъ, и въ продолженіе цѣлой четверти столѣтія продолжаешь считать греческими такія римскія копіи или передѣлки съ греческаго, какъ чопорно-театральные Аполлоны Бельведерскіе, пересоленные Лаокоонъ изнѣженно-кокетливыя Венеры Медицейскія? Значитъ ли понимать по нынѣшнему искусство, когда не признаешь въ Рубенсѣ, кромѣ однихъ второстепенныхъ, внѣшнихъ достоинствъ колорита, мастерской силы, когда находишь великую „грацію экспрессіи" въ кислыхъ улыбкахъ Корреджіо, или когда считаешь смѣшнымъ, либо презрѣннымъ, все что было сказано европейскимъ художествомъ раньше XVI вѣка и Рафаэля?

Такія понятія не показываютъ ни нынѣшняго взгляда, ни свѣтлой мысли, ни прямого здраваго постиженія, которое стояло-бы выше понятій, заимствованныхъ школою. Брюлловъ, конечно, не виноватъ, что наша прежняя академія художествъ не дала ему такихъ понятій. Но если онъ, силою собственной талантливости, мимо недостаточнаго воспитанія, не былъ въ состояніи былъ проложить себѣ самъ дорогу къ новымъ понятіямъ, то естественно ли ожидать, чтобъ его произведенія много удалились, по содержанію и выполненію, отъ произведеній тѣхъ школъ, которымъ эти взгляды и понятія были свойственны? Всякое художественное произведеніе есть всегда вѣрное зеркало своего творца, и замаскировать въ немъ свою натуру не одинъ можетъ.

Stanford University Libraries
3 6105 012 193 863

N
7445
S723
v.2

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD AUXILIARY LIBRARY
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004
(415) 723-9201
All books may be recalled after 7 days

DATE DUE

DOC JUN 23 1997
JUL 27 2002
JUL 2002